



د. نجوى عانوس

التصوير في المسرح المصري

من الحرب العالمية الأولى إلى الحرب العالمية الثانية



التمصير فى المسرح المصرى

من الحرب العالمية الأولى إلى الحرب العالمية الثانية

١٩١٤ : ١٩٤٥

د. نجوى عانوس

دكتورة نجوى عانوس

التمصير في المسرح المصري

من الحرب العالمية الأولى إلى الحرب العالمية الثانية

١٩١٤، ١٩٤٥

تصميم الغلاف :

الفنان / محمود الهندي

الأخراج الفني الداخلي :

السيد علي البيلي

رقم الإيداع :

٢٠٦٩ / ٢٠٠٠

الناشر :

مؤسسة الطوبجى للتجارة

والطباعة والنشر

المدير العام

«سمير الطوبجى»

٢٠ ش الجامع الأسماعيلى

ت : ٧٩٦٢٣٦٤

مقدمة

بعد قراءة متأنية للمسرح المصرى فى فترة ما بين الحربين يلاحظ أن هذا المسرح قد اعتمد أولاً على التمسير ثم بدأت مرحلة التأليف .

لقد ازدهر التمسير بعد ثورة ١٩١٩ وكان ذلك انعكاساً لاعتزاز الإنسان المصرى بمصريته، من هنا نادى كتاب المسرح بتحويل النص الأجنبى بفكرته إلى البيئة المصرية وكان النص الفرنسى أقرب استجابة لهذه الرغبة .

وفى هذه الدراسة أرصد قضية التمسير فى هذه الفترة فى تمهيد وفصلين .

أوضحت فى التمهيد أسباب تأثر المسرح المصرى بالمسرح الفرنسى بصفة خاصة، إذ كان للثقافة الفرنسية أكبر الأثر فى نهضة مصر الفكرية منذ حملة نابليون بونابرت ١٧٩٨ م، فقد صحبت هذه الحملة العلماء الذين درسوا جميع مظاهر الحياة فى مصر، فكانت الطبقة الارستقراطية تفضل تعليم أبنائها فى المدارس الفرنسية عن المدارس الإنجليزية كما أوفدت مصر إلى فرنسا من خلال البعثات بعض المثقفين أمثال طه حسين ومحمد تيمور وأحمد شوقى وتوفيق الحكيم والمخرج والممثل المسرحى زكى طليمات ، وقد تأثر هؤلاء بالثقافة الفرنسية فى كتاباتهم ، كما كان أصحاب الفرق المسرحية المصرية يشاهدون المسرحيات الفرنسية معروضة فى مسارح مصرية مثل الكورسال والأوبرا وكما لعبت الصحافة دوراً مهماً فى انتشار المسرح الفرنسى .

أضف إلى كل هذه الأسباب التى جعلت للمسرح الفرنسى الدور الرائد فى المسرح المصرى أن ترجمة جالان Antoine Galland لألف ليلة وليلة، هى أول ما لفت نظر الغربيين إلى هذا العمل فاستمد كتاب المسرح الفرنسى حكاياتها فى مسرحياتهم وبصفة خاصة فى مسرحهم الغنائى .

كما تناولت مفهوم مصطلح الترجمة والتعريب والتمصير وقتئذ وأسباب انتشار حركة التمصير في أواخر القرن التاسع عشر حتى بلغت أشدها منذ ثورة ١٩١٩ ، ثم درست تاريخ التمصير في المسرح المصري الذي بدأ بتمصير محمد عثمان جلال لمسرحيات مولير الفرنسية.

خصصت الفصل الأول وعنوانه ، عرض تاريخي للمسرحيات المصرية ، لدراسة ظروف تمصير هذه المسرحيات الفنية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية وقد التزمت فيه الترتيب التاريخي.

أما الفصل الثاني فقد خصصته لدراسة الظواهر المشتركة في التمصير عند بديع خيرى ونجيب الريحانى وعباس علام ومحمد تيمور وتوفيق الحكيم وعزيز عيد وبيرم التونسى وسليم نخلة ويونس القاضى ومحمد عبد القدوس وقد عقدت مقارنة لاستخراج هذه الظواهر بين المسرحيات المصرية والمسرحيات الفرنسية الممصر عنها .

وقد انقسم هذا الفصل إلى قسمين، خصصت القسم الأول لدراسة الظواهر المشتركة في تمصير الكوميديا وهى : تغيير أسماء الشخصيات والأماكن وعناوين المسرحيات من فرنسية إلى مصرية، وإبداع شخصيات من البيئة الشعبية والمتوسطة والأجنبية التى تعيش فى مصر والسخرية من الممثل التراجيدى والمليودرامى وإبداع الحلم للانتقال الطبقي، وإبداع الانتقال الطبقي والخلاص بالثور على الكنز أو ورقة اليانصيب ، وإضافة معالجة مشكلات اجتماعية من البيئة المصرية، وتمصير صورة المرأة والرجل والجدل بينهما وحذف المشاهد التى لا تتفق مع البيئة والعادات والتقاليد المصرية والتزامه بالمشاهد التى تتفق مع مشكلاتنا الاجتماعية وقتئذ ، كما تأثر الممصرون فى تمصيرهم بمؤثرات شعبية فى الحوار مثل الخطابية وإلقاء الموعظة والإطناب والملاحاة ،الردح، واللهجات الخاصة كوسيلة من وسائل الإضحاك كما

شاعت الأمثال والتعبيرات الشعبية على لسان الشخصيات الشعبية بصفة خاصة للتأكيد على انتمائها لهذه الطبقة ،

أما القسم الثانى وعنوانه تمصير الأوبريت والأوبرا خصصته أولاً لدراسة مسرحيتين من الأوبريت المدينة المسحورة أو معروف الاسكافى تمصير محمد عبد القدوس وعلى بابا والأربعين حرامى تمصير توفيق الحكيم وثانياً لدراسة أوبريت شهر زاد تمصير عزيز عيد وكتب أغانيها بيرم التونسي وذلك لأننى وجدتها تحمل سمات مختلفة عن المسرحيتين السابقتين وثالثاً لدراسة الظواهر المشتركة فى تمصير أوبرا كليوباترا ومارك أنطون تمصير سليم نخله ويونس القاضى وأمينوسا تمصير توفيق الحكيم .

وقد لاقت الكثير من الصعوبات فى طريق إنجاز هذه الدراسة أولها العثور على المسرحيات الفرنسية نظراً لعدم ذكر المصراص المسرحية أو المؤلف الفرنسى الذى مصر عنه، ولأن بعضها مسرحيات مغمورة لمؤلفين مغمورين وقد استطعت العثور عليها فى باريس منشورة فى صحيفة قديمة ، عثرت على بعض أعدادها من ١٩٠٦ إلى ١٩٠٩، وهى صحيفة المسرحيات المصورة (جريدة الأحداث الدرامية)

Illustration Théâtrale (Journal d'actualites dramatiques)

13 NOVEMBRE 1909.

L'ILLUSTRATION

THÉÂTRALE

Journal d'Actualités Dramatiques

PUBLIANT LE TEXTE COMPLET DES PIÈCES NOUVELLES
JOUÉES DANS LES PRINCIPAUX THÉÂTRES DE PARIS



L'Illustration Théâtrale paraît mensuellement et publie des numéros spéciaux chaque fois que l'exige l'actualité dramatique.
Aucun numéro de *L'Illustration Théâtrale* ne doit être vendu sous le nom de *L'Illustration* portant la même date.
Tout abonné à *L'Illustration* est abonné de droit à *L'Illustration Théâtrale*.

Prix du Numéro : UN FRANC. — Abonnement annuel : FRANCE, 36 francs; ÉTRANGER, 48 francs.

13, rue SAINT-GEORGES, PARIS (9).

صورة لغلاف صحيفة المسرحيات المصورة الفرنسية عدد ١٣ نوفمبر ١٩٠٩

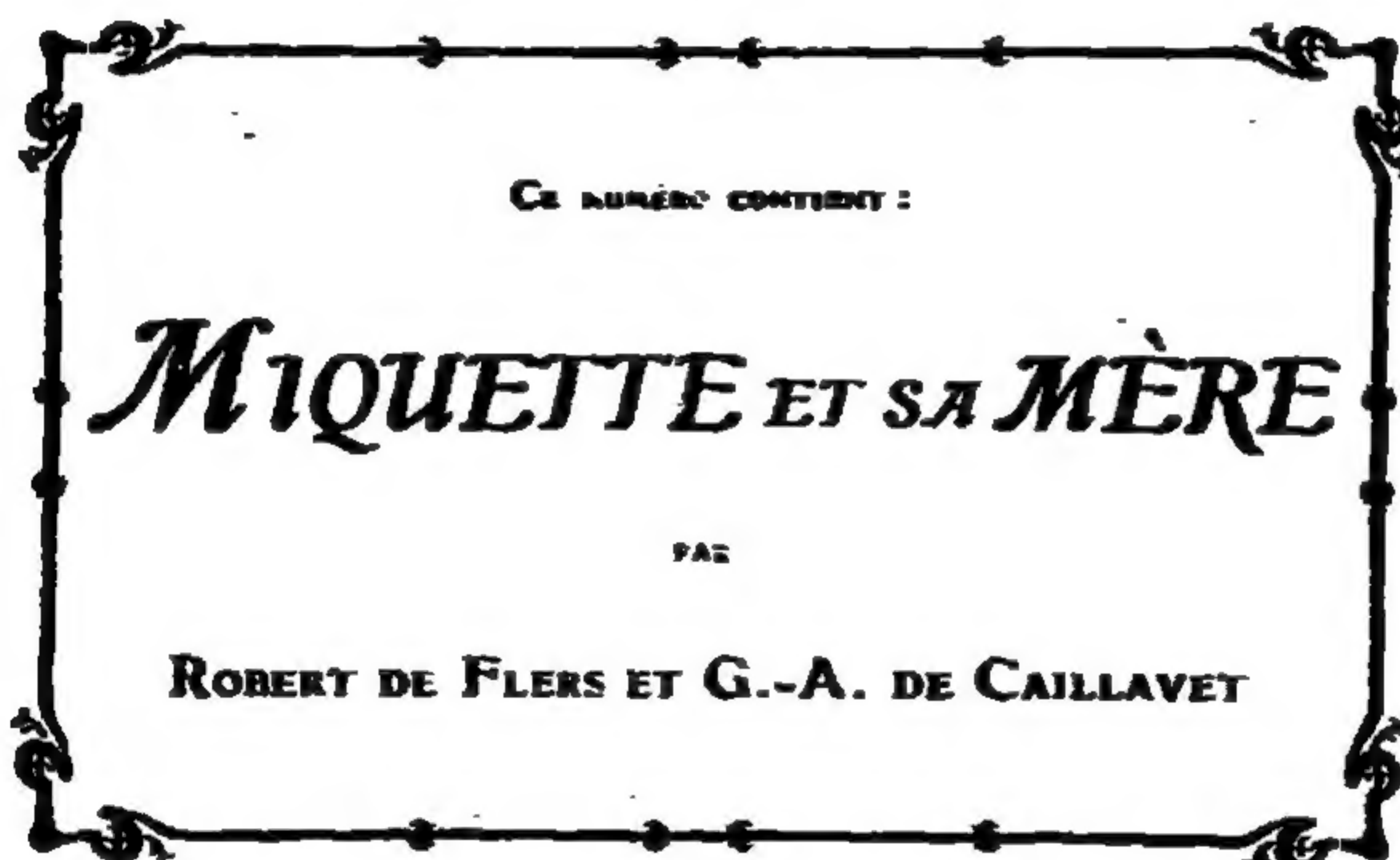
15 DÉCEMBRE 1906.

L'ILLUSTRATION THÉÂTRALE.

Journal d'actualités dramatiques

PUBLIANT LE TEXTE COMPLET DES PIÈCES NOUVELLES

JOUÉES DANS LES PRINCIPAUX THÉÂTRES DE PARIS



Abonnement annuel : FRANCE, 36 FRANCS ; ÉTRANGER, 48 FRANCS.

L'Illustration Théâtrale paraît trimestriellement et publie des numéros spéciaux chaque fois que l'usage l'actualité dramatique

Prix du Numéro : UN FRANC.

Aux numéros de *L'Illustration Théâtrale* ne doit être vendus sous le numéro de *L'Illustration* portant la même date.

Tout abonné à *L'Illustration* est abonné de droit à *L'Illustration Théâtrale*.

13-15, rue SAINT-GEORGES, PARIS (9^e)

The play *Miquette et sa mère* is entered according to act of Congress, in the year 1906, by MM. Robert de Flers et G.-A. de Caillavet, in the office of the Librarian of Congress at Washington. All rights reserved.

صورة لغلاف صحيفة المسرحيات المصورة الفرنسية عدد ١٥ ديسمبر ١٩٠٦

وقد عثرت على مسرحيات لكتاب مشهورين مثل جورج فيدو ، ومارسيل بانيول ، وأوجين لايش في مكتبة Le coupe papier (La Librarie du spectacle في باريس والصعوبة الثانية هي العثور على المخطوطات المسرحية المصرية وقد عثرت عليها في مركز المسرح والموسيقى بالقاهرة .

وأخيراً فإن على ديناً علمياً كبيراً واجب الأداء لزميلتي أ.د. منى عبد العزيز أستاذ الأدب الفرنسي في كلية الآداب جامعة الزقازيق وأ. سمير عوض لقيامهما بترجمة المسرحيات الفرنسية التي اعتمدت عليها في بحثي هذا بالإضافة إلى ترجمة المراجع الفرنسية .

كما أتقدم بالشكر إلى أستاذي أ.د. عبد القادر القط الذي تفضل بتوجيه النصائح العلمية المضيئة - التي أنارت طريق هذا البحث .

ولايفوتني أن أذكر بكل التقدير والاحترام العاملين في إدارة التراث في مركز المسرح والموسيقى لمساعدتهم في العثور على المخطوطات المسرحية وسط أعداد هائلة من المسرحيات المخطوطة .

وأمل أن تسهم هذه الدراسة في التأريخ للتمصير في الأدب المسرحي المصري فيما بين الحريين ورصد مظاهره .

تمهيد

كان للثقافة الفرنسية أكبر الأثر في نهضة مصر الفكرية منذ حملة نابليون بونابرت ١٧٩٨ م، فقد صحبت هذه الحملة معها طائفة من العلماء درسوا جميع مظاهر الحياة في مصر وسجلوها في موسوعتهم بعنوان « وصف مصر » وتوصلوا بالمطابع التي لم تكن معروفة قبلهم.

ومهما يكن من أمر الحملة الفرنسية ، فقد كانت لقاءً عنيفاً بين أبناء الغرب وأبناء الشرق أثر تأثيراً كبيراً في الثقافة المصرية وفي مسرحنا المصري ، وبالرغم من أن احتلال إنجلترا لمصر ١٨٨٢ كان بداية للتنافس بين الثقافة الفرنسية والانجليزية وخاصة بعد الحرب العالمية الأولى حيث أصبحت اللغة الانجليزية هي الأساسية في التعليم، إذ أنشأ مجلس وزراء الثقافة الانجليزي المدارس الإنجليزية في مصر، وأرسل البعثات إلى إنجلترا إلا أن الطبقة الارستقراطية المصرية كانت تفضل تعليم أبنائها في مدارس فرنسية كما استمرت البعثات إلى باريس ومن أعضاء هذه البعثات طه حسين ومحمد تيمور وأحمد شوقي وتوفيق الحكيم ، (١).

وقد سافرت فرق مسرحية مصرية إلى باريس في ١٩٢٥ كما ، أوفدت وزارة المعارف شاباً مصرية ليدرس فنون المسرح الغربي في مدينة باريس ، وكان ذلك على أثر ما أظهره هذا الشاب النابغة من نبوغ في التمثيل .. قرر الاتحاد الفرنسي لجمعية المسارح الدولية التابعة لمعهد التعاون الفكري الذي يرأسه مسيو جيمبيه ، مدير مسرح الأوديون تعيين زكي طليمات أفندي عضواً مراسلاً.

(1) Calal Hafez : Influence de Molière sur le theatre Comique en Egypte , these de doctorat Academic d'arts institut d'arts, dramatiques 1985.p. 47.

ثم إن فرقة مصر توفد لتمثيل مصر في المعرض الفني الدولي الذي يقام في باريس^(١).

• كان أصحاب الفرق المصرية يشاهدون المسرحيات الفرنسية معروضة في بعض الدور المصرية مثل مسرح الكورسال والأوبرا ويأخذون منها ما يصلح لتعصيرها وتقديمها في المسرح المصري مثال ذلك نجيب الريحاني وديع خيرى إذ شاهدا عرض • توباز، الذي قدمته فرقة فرنسية في مسرح الكورسال بالقاهرة عام ١٩٣٠ وهي مسرحية ساتيرية تنقّد • وتفضح بعض مظاهر الفساد والانحراف في دوائر الأعمال والجهاز الحكومى في باريس والتي وجد الريحاني وديع خيرى نظيراً لها في سوق التجارة والمعاملات المالية في القاهرة في تلك الفترة ، الأمر الذى حفزهما على اقتباس • توباز، ولا سيما أن القيمة الرئيسية في هذه المسرحية هي تأثير المال على سلوك الأفراد والجماعات وكيف يلعب دوراً خطيراً في إفساد الضمائر وانتهاك الفضائل وهي القيمة الرئيسية في معظم مسرحياتهما،^(٢).

كما لعبت الصحافة دوراً مهماً في انتشار المسرح الفرنسي أو الدعاية له إذ كتبت المقالات عن ذلك المسرح في الصحف والمجلات المصرية في العشرينيات والثلاثينات وهو العصر الذهبى للصحافة الدرامية بالإضافة إلى بريد المراسلين في باريس والمنشورات عن المسرح الفرنسي في مجلات مثل المسرح والستار والناقيد.^(٣) ونقدم اليكم بعض عناوين المقالات المكتوبة عن بعض المؤلفين

(١) عبد الرحمن نصر : فرقة مصر تسافر إلى باريس ، روز اليوسف ، الخميس ٢٢ ديسمبر ١٩٢٧ .

(٢) سمير عوض : مسرحية توباز بين مارسيل يانيرول والريحاني ، ندوة نجيب الريحاني في ٢٢-٢٤ يناير ٢٠٠٠ ، المجلس الأعلى للثقافة ، ص ١٥ .

(٣) مثال ذلك أيضاً نشرت روز اليوسف خبر حرمان مسير هنري برنشتين الكاتب المسرحي الفرنسي خبر اصدار حكومة ميشي قراراً بحرمانه من الجنسية الفرنسية بناء على طلب إيطاليا التي تعلن عن عدائها المستمر له نظراً ليهوديته إذ قامت إيطاليا بحركة عدائية ضد اليهود ،
انظر روز اليوسف ، الجمعة ٩ مايو ١٩٤١ (الحد ٨٧) .

الفرنسيين وأعمالهم في مجلات مصرية وهي «موليير حياته وأعماله»، فيكتور هيجو بطل الحرية وشاعر الفرنسيين^(١).

كما لاحظنا أن الرقابة المسرحية التي كانت تخضع لوزارة الداخلية في مصر تستخدم حتى الأربعينيات مطبوعات فرنسية كما اكتشفنا خطابي ترخيص مكتوبين باللغة الفرنسية إلى جانب العربية^(٢).

ويعال د. جلال حافظ تفوق تأثير المسرح الفرنسي على المسرح المصري عن الإنجليزى بالأسباب الآتية :

١ - الفكرة التي طرحها خريجو السوريون من أمثال طه حسين وهي ضرورة انفتاح الثقافة العربية على الثقافة الأوربية وخاصة اللاتينية.

٢ - وصول إميل فابر مدير ومخرج الكوميديا الفرنسية القديم إلى القاهرة في عام ١٩٣٧ والذي درس ظروف المسرح القومي المصري وكتب تقريراً عن كيفية تطويره (أنشأ وزير الثقافة المسرح القومي المصري في عام ١٩٣٥).

٣ - الدور الهام الذي لعبه المخرج الفرنسي موريس فلاندر إذ أدار الفرقة القومية لثلاثة مواسم متتالية (١٩٣٧-١٩٣٨-١٩٣٩)، قدم المسرح القومي خلال هذه المواسم مسرحيات فرنسية وأهمها لموليير مثل الشيخ متلوف ، ومدرسة الأزواج والمريض بالوهم والبخيل والطبيب رغم انقائه.

وقدم مسرح يوسف وهبي أيضاً البخيل في ١٩٣١ وقدم عزيز عيد ، المريض بالوهم، في الأربعينيات^(٣).

(1) Calal Hafez : op. Cit., p. 338-347

(2) Ibid

Ibid, p. 290

(٣) انظر :

كما تأثر الكتاب الفرنسيون بألف ليلة وليلة في مسرحياتهم وبصفة خاصة في المسرح الغنائي وذلك نظراً ، لحاجة الليبرتو "Liberto" (النص اللفظي المكتوب شعراً أونثراً الذي يغنيه منشء الأوبرا على ألحان يضعها مؤلف موسيقى) إلى الإيجاز والاقتضاب، فاعداد قصة أو أسطورة مألوفة فعلاً يعفى كاتب الليبرتو من تخصيص قدر كبير من المشاهد الافتتاحية وتقديم الشخصيات وتأسيس المواقف وتقديم كل المادة العرضية اللازمة لفهم الحركة الدرامية لأنه يفترض أن المشاهدين يألّفون كل هذا، (١).

وتعد ترجمة ، جالان ، Antone Galland الفرنسي لألف ليلة وليلة بين عامي (١٧٠٤-١٧١٣) هي أول مالفت نظر الغربيين إلى ألف ليلة وليلة واختاروا من بين القصص ما يتناسب مع ذوق الجمهور الفرنسي، (٢).

لم تكن هذه الترجمة أمينة للأصل حتى أن كثيرين من النقاد الذين اشتغلوا كثيراً بألف ليلة وليلة وما يتعلق بها امثال المستشرق ماكدونالد D.B. Maceonald يرجعون جزءاً كبيراً من النجاح العظيم الذي لاقته الليالي في الغرب إلى جالان نفسه فقد كان قاصاً بطبعه .. فأضاف وحذف وغير حتى يلائم الذوق الأوروبي ، كان يؤلف الأجزاء في القصة المكتوبة تأليفاً صرفاً، فالنهاية مثلاً التي تختتم بها قصة المقدمة والتي تبين ما انتهى إليه أمر شهر زاد مع شهر يار - من تأليفه وهي لا تتفق مع ما هو معروف من ختام هذه القصة ، (٣).

(١) نجوي عانوس: مسرح إبراهيم رمزي ، رسالة دكتوراه ، مخطوطة في كلية الآداب، قسم اللغة العربية جامعة الاسكندرية، ١٩٨٦، ص ٢٥٨، ٢٥٩.

(٢) د. هيام أبو الحسين: ألف ليلة وليلة في المسرح الفرنسي ، مجلة فصول الأدب المقارن، ج١، مجلد ٣ عدد إبريل - مايو - يونيو ١٩٨٢، ص ٧٥.

(٣) د. سهير القماوى : ألف ليلة وليلة ، دار المعارف، ١٩٥٩، ص ٦.

• ومما زاد من إقبال كتاب المسرح الفرنسي على ألف ليلة وليلة نشأة الرومانسية، • ففي أواخر القرن الثامن عشر اندلعت نار الثورة الفرنسية وكان ذلك إيذاناً بزوال الملكية المستبدة. واكبت الثورة الفرنسية ثورة أدبية وهي الرومانتيكية، فاستوعبها الشرق ببساطته الأزلية وقيمته الروحية وحياته الوداعة.. وفي عام ١٨٠٠ توجه على وجه التحديد فريدريك شليجل .. صوب الشرق للبحث فيه عن قيمة الرومانتيكية، (١).

ولما كان الأدب الرومانتيكي أدبا غنائياً في جوهره أى أنه أدب يعبر فيه كل كاتب عن شخصيته بحرية، أصبح من الطبيعي أن يستمد الكتاب الفرنسيون الليالى فى مسرحهم الغنائى بصفة خاصة .

كان من الطبيعي إذن أن يقبل الأدباء على قصص الليالى فى إنتاجهم ومن أهمها قصة • على بابا والأربعين حرامي - معروف الاسكافى - أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد.. وهى قصص لم تكن موجودة فى الطبقات الأساسية لألف ليلة ولكن عرفها الغرب عن طريق جالان .

• هذا علاوة على أن المسرح الفرنسي استمد بعض شخصياته من الليالى مما جعل بعض المؤلفين المصريين يختارونها للتمصير أو للتعريب ، مثال ذلك اختار • نجيب حداد، مسرحية • ليورجراف ١٨٤٣ Les Burgraves لفكتور هيغو Victor Hugo وهى تصور الحياة فى عصر بربروسا فى إطار رومانسى ليعربها تحت عنوان • ثارات العرب ، فشخصية الساحرة "Cuniumare" العجوز الشريرة تقابلها عند الحداد شخصية الساحرة • شمطا ، تلك الساحرة التى تستطيع يسحرها شفاء المرضى ، وتزخر الليالى بمثل

(١) د. هيام أبوالحسين: نفسه، ص ١٧٥ .

هذه الشخصية، أما الأميرة المريضة "Regina" التي تشفى على يد الساحرة، فنجدها أيضاً في الليالي، كما أن طابع المسرحية الغامض المسحور كله قريب من طابع الحكاية الشعبية، (١).

وأخيراً لا يمكن اغفال دور المسرحيين الشاميين الذين قدموا عروضهم في مصر؛ ففي الربع الأخير من القرن التاسع عشر شهدت مصر نهضة فنية إذ انتقل إليها في هذه الآونة، سليم النقاش، على رأس جماعة تمثيل سورية، قدمت في القاهرة والاسكندرية عدة مسرحيات أكثرها مترجم عن الفرنسية الكلاسيكية مثل «اندروماك»، «فيدر»، «راسين»، «هوراس»، «كورني»، و«زنوبيا»، للكلاسيكي الفرنسي «دونبياك».. أما الشيخ أحمد أبو خليل القباني فقد هاجر إلى مصر عام ١٨٨٤ واستقر في الاسكندرية وبدأ نشاطه فقدم خمس عشرة مسرحية بعضها مقتبس وبعضها مترجم وبعضها مؤلف أما الشيخ نجيب حداد.. فقد انتقل والده من لبنان إلى الاسكندرية في ١٨٧٣ وقد أغرى الأب الابن بالعمل في المسرح، فترجم «بعد اليأس»، «لراسين»، «الطبيب الغضوب» والسيد وحلم الملوك لكورني والرجاء لمولير وأوديب أو السر الهائل لفولتير (٢).

ظل للمسرح الفرنسي الدور الرائد في المسارح المصرية لكل هذه الأسباب، كما أصبحت اللغة الفرنسية هي اللغة المتفق عليها في عالم المسارح، ودخلت المصطلحات الدرامية الفرنسية إلى لغتنا العربية مثل مشهد وتابلوه وكوميديا وتراجيديا ودراما وميلو دراما وأوبريت وسكتش وبلاتوه وكواليس وديكور (٣).

(١) نجوى عاتوس، نفسه، ص ٢٤.

(٢) انظر: د. محمد يوسف نجم: المسرحية الأدب العربي الحديث، دار بيروت ١٩٥٦، ص ٢١٨: ١٩٩.

(٣) انظر Calal Hafez : op. Cit., p. 339.

انتشار الترجمة والتعريب ثم التمسير عن الفرنسية ،

انتشرت حركة الترجمة والتعريب منذ ١٨٢٥ إلى ١٩١٤ ، فقد كانت الترجمة كما يقول د. محمد يوسف نجم إحدى وسيلتين اتصل الأدب العربي عن طريقهما بالأدب الغربية أما الوسيلة الأخرى فهي الاطلاع المباشر^(١) ، فانتشرت الترجمة عن موليير إذ ترجم محمد مسعود (١٨٨٩) الطبيب برغم أنه Le medecin malgre lui والجاهل المتطبيب، د. إبراهيم صبحي (١٨٨٩) الحكيم الطيار Le medecin volant وهي هزلية مجهولة من هزليات موليير وترجم خليل النقاش مسرحية في "Horace" لكورنى لفرفتته التي جاء بها إلى مصر ١٨٧٦ ، وترجم نجيب حداد غرام وانتقام أو السيد "Lccid" كما ترجم حلم الملوك - سينا أو عدل القيصر لكورنى أيضا "Cinna" .

وترجم أبو خليل القباني ، لباب الغرام ، أو قيصر متريدات لراسين وقدمت في المسرح في الأحد ٢٦ أكتوبر ١٨٨٤ ، وترجم أديب أسحق ١٨٧٥ اندروماك عن راسين^(٢) .

كما شهد القرن العشرون حركة ترجمة واسعة عن الفرنسية مثل اندروماك لراسين التي ترجمها طه حسين ١٩٣٥ ، والسيد ترجمها خليل مطران ١٩٣٦ لكورنى ومارى تيودور ١٩٠٥ ، وري بلاس ١٩١٤ ، وجول سيزار لفولتير وغادة الكاميليا ، ومدام سان جين^(٣) والأب ليونار لجان ايكار ترجمها سيد قدرى^(٤) .

(١) نجوى عاتوس: نفسه ، ص ٢٢ .

(٢) انظر: د. محمد يوسف نجم : نفسه ، ص ١٩٩ : ٢٠٤ .

(٣) انظر Galal Hafez: op.cit. p. 277 .

(٤) انظر جان ايكار: الأب ليونار ، ترجمة سيد قدرى ، مخطوطة في مركز المسرح بدون تاريخ .

كما ترجم أحمد رامى عن الشاعر الفرنسى ، ادمون روستان ، مسرحية ،النسر الصغير، ومثلتها فرقة فاطمة رشدى و، في سبيل التاج ، من تأليف فرانسوكوبيه ،ومسرحية سميراميس لـ ، بلادان ، جان دارك ليارييه ويهوديت ليرنشتاين كما ترجم عن الفرنسية مسرحيتى ، أرناتى ، و ، ماريون ، (١).

لكن الفرق الأجنبية أعطت الأولوية لأعمال ساردو وهنرى باتاى وفرنشتاين وقدمت معظم مسرحياتهم فيما بين ١٩٢٠ ، ١٩٤٠ خاصة على مسرح يوسف وهبى (٢).

كما ترجم فؤاد سليم مسرحية ، المتمردة ، لييرفروندى L'insoumise وعرضت فى أول نوفمبر ١٩٢٦ فى مسرح الريحانى، وترجم إبراهيم المصرى لـ «مايتزلنك» Ma-terlinck مسرحية بعنوان ، موناغانا ، وهى ميلودراما ، وترجم عزيز عيد عن جورج فيدو Georges Feydeau جرانجوار Gringoire (٣) كما ترجم إبراهيم رمزى ، لو كنت ملكاً Si j'étais roi تحت العنوان نفسه ، إذ لم يترجمها عن أصلها الفرنسى بل عن ترجمة انجليزية لها وهى : If I were a king للكاتب الانجليزى John Macarthy (٤).

أما عن أساليب الكتاب منذ الحرب العالمية الأولى فى الترجمة ، فقد اختلفت: يقول د. إبراهيم حمادة : « ومنهم - وهم الكثرة الغالبة - من كان يتناول المسرحية ويحاول تقريبها من الذوق الشعبى ، فيعنى بإبراز حوادثها الرئيسية ويتناول الحوار بالتلخيص أو الحذف.. ويضيف بعض مواقف الغناء، وذلك ليلاقى ذوق الجمهور.

(١) انظر فوزي عطوة : أحمد رامى الإنسان والشاعر الغنائى، دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٨٧، ص٢٧.

(٢) انظر د. ليلى أبوسيف: تجيب الريحاني وتطور الكوميديا فى مصر، دار المعارف، ١٩٧٢، ص ١٢٠، ١٢٣.

(٣) انظر نفسه، ص ٣٠. ص ١٢٠، ١٢٣.

(٤) انظر نفسه ، هامش ، ص ٢٤.

وأبرز مثال لهؤلاء هو سلامة حجازى.. الذى كان يعمل على شقابة الأصول الأفرنجية عن طريق الحذف والتعديل علماً بأن كل مسرحياته كانت تلحينه اللهم إلا قلة ولكنها لم تكن على مستوى عال من الناحية الدرامية. (١).

وأيضاً لم يلتزم أمين صدقى بالنص الأصيل فى ترجمته التزاماً دقيقاً فعندما ترجم « قنصل الوز » فى ديسمبر ١٩٢٥ عن مسرحية النهار والليل Le jour et nuit ، فتجده يحذف أحياناً. ويضيف أحياناً أخرى ، وعندما ترجم فى يناير ١٩٢٥ ثودقيل مراتى فى الجهادية ، الحان محمد عبد الوهاب وتمثيل نجيب الريحاني وبديعة مصابنى وفتحية أحمد عن مسرحية Les vingt huit jours de clairette عن فيدو لم يلتزم بترجمة العنوان « ثمانى وعشرون يوماً فى المعسكر » حذف مشاهد بأكملها وادمج شخصية « جيبارا » فى شخصية « ميشونيه » وحذف كثيراً من أغاني النص الفرنسى وألف بعض الأغنيات كما ألف أغنية لاستخلاص العبرة من الثودقيل ، كما أضاف التعابير والأمثال الشعبية (٢).

ويتحدث د. محمد يوسف نجم عن طائفة أخرى حين يقول « من الكتاب من كان يعنى بالناحية الأدبية من هذه المسرحيات ولا يأبه للشروط التى تقيد بها طبيعة المسرح العربى ، ولذا كان يبذل الجهد فى سبيل المحافظة على الأصل ونقله نقلاً أميناً دون عبث أو تشويه » (٣).

أما عن مصطلح التعريب ، فيعرفه د. محمد يوسف نجم قائلاً:

« قائم على نقل البيئة - التى تدور فيها حوادث المسرحية إلى بيئة عربية وكذلك تغيير أسماء الشخصيات وتعديل طبائعهم وتصرفاتهم بما يتلاءم مع طبيعة البيئة التى نقلوا عنها » (٤).

(١) د. إبراهيم حمادة : البداية الخنائية فى المسرح المصرى ، مجلة المسرح العدد (٧٤) نوفمبر ، ديسمبر ١٩٧٠ ، ص ٤٦ .

(٢) انظر نجوى عاتوس : المسرح الضاحك (مسرح أمين صدقى) ، الهلال ، أكتوبر ١٩٨٩ ، ص ١٩ .

(٣) محمد يوسف نجم : نفسه ، ص ١٩٦ .

(٤) نفسه ، ص ١٩٧ .

استخدم بعض الكتاب المسرحيين مصطلح التعريب بهذا المفهوم بينما استخدمه آخرون بمعنى الترجمة إذ يعرفنا أحد النقاد المعاصرين بمسرحية « طيف الشباب » تأليف «مارسيل باتيول » بأنها «من تعريب أحمد بدرخان وعرضت علي مسرح الأوبرا وأخرجها مسيو فلاندر»^(١). وحقيقة الأمر أنها من ترجمة بدرخان .

كما كان إبراهيم رمزي يستخدم مصطلح التعريب مرادفاً للتمصير فيقول عن مسرحية « عزة بنت الخليفة » :

« عزة بنت الخليفة ألفها هنريك هرتز الدانيمركي ونقلها إلى الإنجليزية بالشعر المعروف الغنائى الشريف آدموند فييس وعرضها ومصر موضوعها إبراهيم رمزي »^(٢)، وحقيقة ما فعله في المسرحية هو التمصير .

كما استخدمت الناقدة والممثلة « روز اليوسف » التعريب بمفهوم الترجمة فتقول : « هل التعريب في حاجة إلي التشجيع ، هل هذه الروايات المعربة مما يلائم ذوقنا »^(٣) .

مصطلح التمصير : التمصير بمفهومه الصحيح هو نقل البيئة التي تدور فيها حوادث المسرحية الأجنبية إلى بيئة مصرية وتغيير أسماء الشخصيات وتعديل طبائعهم وتصرفاتهم بما يتلاءم مع طبيعة البيئة المصرية .

استخدم كتاب المسرح في هذه الفترة مصطلح التمصير مرادفاً لمصطلح « الاقتباس » تقول روز اليوسف :

(١) بدون توقيع : طيف الشباب ، الصباح ، ١٩٣٨/٤/١ .
(٢) نجوي عانوس : مسرح إبراهيم رمزي ، ص ١٢ .
(٣) روز اليوسف : الكتاب المسرحيون الذين فازوا بجوائز الرواية التمثيلية ، روز اليوسف ، العدد ٢٣ ، الاربعاء ابريل ١٩٢٩ ، ص ٧٣ .

« ليس الاقتباس في اعتقادي أن يغير الكاتب أسماء أشخاص قصة ، فتصبح «هنريت» فاطمة هانم ويليس ، جورج ، الطربوش وينعم عليه المقتبس بلقب « أحمدبك» ثم ينقل الحوادث من أوربا إلى الاسكندرية أو أعالي الصعيد، (١) .

كان الممصر يحرص على إخفاء اسم المسرحية الأصلية أو المؤلف الذي مصرعته، وغالباً ما يختار مؤلفين مسرحيين فرنسيين مغمورين وأعمالهم أيضاً مغمورة ومنشورة في صحف قديمة (٢) حتى يظن القارئ أنه المؤلف وليس الممصر.

انتشار حركة التمسير منذ محمد عثمان جلال (١٨٢٨-١٨٩٨) إلى الحرب العالمية الثانية :

انتشرت حركة التمسير بظهور القومية المصرية، تقول د. نفوسة زكريا: «ظهرت حركة التمسير بظهور القومية المصرية في أواخر القرن التاسع عشر وتبعتها في أطوار نموها حتى بلغت أشدها بعد ثورة سنة ١٩١٩ ، والقومية المصرية من النزعات الانفصالية التي خلفتها السياسة الاستعمارية لافى مصر وحدها، بل في مختلف البلاد العربية، وقد أثرت هذه النزعة في عقول المصريين وقلوبهم حتى أدت ببعضهم إلى نوع من التعصب الممقوت والانطواء المزعوم داخل حدود مصر الجغرافية، فقاموا ينادون بوضع آمالنا في مصر وحدها وتكريس جهودنا لها والعمل على حفظ شخصاتها بإبراز الطابع المميز لها في كل ما يتعلق بنتاج أهلها، (٣) .

(١) روز اليوسف : نفسه .

(٢) نشرت معظم المسرحيات الممصرة في صحيفة : Illustration theatrale . journal d'actualités : dramatiques استطعت الحصول على بعض أعدادها من ١٩٠٦ إلى ١٩٠٩ وقد عثرت فيها على قطعة انشيكولاته الصغيرة التي مصرها بديع ونجيب تحت عنوان اللوعة كما عثرت على « ميكيت وأمه» مصرها بديع ونجيب تحت عنوان « الشايب لما يدلع » و«إلا خمسة » تمصير بديع ونجيب أيضاً، ومدام جوزيت مراى ترجمة أمين صدقي.

(٣) د. نفوسة زكريا سعيد: تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها في مصر، دار المعارف بمصر، ج١، ١٩٦٤، ص ١٢٣ .

لذلك انتشرت الدعوة إلى التمسير والتأليف من أجل إنشاء مسرح مصرى، فتقول
الناقدة روز اليوسف :

« تهافتنا على الروايات الأجنبية فأخذنا منها دررها، وحصاها، وشوهنا بعضها
تشويهاً قبيحاً، هذه القصص لم تكتب لنا ولم توضع لنا ولم يحاول مؤلفوها أن يعالجوا
أمراضنا أو يظهروا بعض طبائعنا، ومعتقداتنا، وعاداتنا...، ومع ذلك فسوق هذه
القصص رائجة .

سلوا المسارح إن كانت تشكو من قلة الروايات المعربة^(١)! سلوها كم أخرجت
هذا الموسم من القصص المعربة وكم من القصص المؤلفة. سلوا أبيض وهبى
وعكاشة أخرج وهبى ١٤ قصة منها واحدة فقط مؤلفة .. ثم تعالوا إلى « الاقتباس،
وكما يشاء أصحابه أن يسموه ليس الاقتباس فى اعتقادى أن يغير الكتاب أسماء
أشخاص قصة ما.. هذه سرقة لا أكثر ولا أقل وهذا ماجرى عليه حتى الآن معشر
المقتبسين فى مصر...»

سادتى أعضاء اللجنة : فى البلاد مؤلفون هناك إبراهيم رمزى ولطفى جمعه
وانطون يزىك.. المؤلف هو عماد المسرح لا المعرب ولا المقتبس لأننا نريد مسرحاً محلياً
لا صورة مشوهة من المسرح الأوربى،^(٢) .

ويعمل « يوسف وهبى، نجاح المسرحيات المعصرة بظهور القومية المصرية بعد
ثورة ١٩١٩، ويمثل الجمهور من مشاهدة مسرحيات لاصلة لها بأخلاقه وعاداته، ويدور
التطور والنهضة التى تمر بها مصر فإذا كان المسرح المصرى بدأ بالترجمة قبل ظهور
القومية المصرية فلا بد من الاتجاه للتأليف والتمسير بعد هذه النهضة^(٣)» ويشارك الناقد

(١) استخدمت مصطلح التعريب بدلاً عن الترجمة.

(٢) روز اليوسف : نفسه .

(٣) انظر يوسف وهبى : النقد فى مصر (الرواية المصرية وكيف حررت) الصباح، ١٥/٤/١٩٢٨ .

الملقب بالأحنف في هذه الدعوة ويشجع المؤلفين المصريين على التمسيز والتأليف لإنشاء المسرح المحلى لأن المسرح لن يقوم إلا بهؤلاء المؤلفين الذين يكتبون عن أخلاقنا وعاداتنا الضار منها والنافع . يكرم كاتبين الأستاذ انطوان يزبك المؤلف المحلى الناقد ويونس القاضى المؤلف البندى الساخر^(١) .

ويوضح الناقد عبد المجيد حلمى أثر هذه الدعوة على محمد يونس القاضى إذ ألف مسرحيات مصرية مثل المظلومة التى كتبها لجوق منيرة المهدي ونجحت نجاحاً هائلاً و « حماتي » والمساواة والمهذبة و بنت غلطة وحاجب الظرف والجنون فنون والوكيل وحلاوة البخت وكلها يومين^(٢) .

ويعلل عدم استمرار يونس فى التأليف بأن الفرق المسرحية كانت تفضل المسرحيات المترجمة عن المؤلفات لعدم دراية المدير الفنى للفرقة بأخلاق الأمة المصرية وعاداتها وإن المخرج اعتاد إخراج المسرحيات الأجنبية دون المصرية^(٣) .

ويعلل ناقد معاصر لهؤلاء الكتاب ويدعى أمين على عيسى تشجيع مديرى الفرق للتمثيل « الأفرنجي » وعدم تشجيعهم للمسرح المحلى بأن الروايات المترجمة ثمنها أرخص من الروايات المؤلفة^(٤) .

ويضيف الناقد عبد الرحمن نصر سبباً آخر لانتشار المسرحيات الأجنبية هو تشجيع صحافتنا المصرية والحكومة للفرق الأجنبية التى تمثل مسرحياتها فى مصر مما يؤدى بن يوسف وهبى وجورج أبيض إلى إخراج مسرحيات أجنبية للفوز بتشجيع الحكومة وبصفة خاصة تشجيعها لدار الأوبرا التى تقدم مسرحيات فرنسية^(٥) .

(١) انظر الأحنف : فى سبيل المسرح المحلى، المسرح، الاثنين ١٤ فبراير، ١٩٢٧، ص ٨ .

(٢) انظر عبد المجيد حلمى : المسرح المحلى، المسرح، فى الاثنين ١٣ ديسمبر ١٩٢٦، ص ١٣ .

(٣) انظر نفسه .

(٤) انظر أمين على عيسى : المسرح المحلى، المسرح، الاثنين ٣ يناير ١٩٢٧، ص ١٥ .

(٥) انظر عبد الرحمن نصر : فى الفرق الأجنبية، روز اليوسف، الخميس ٨ ديسمبر ١٩٢٧، العدد (١٠٩) ص ١٥ .

أما عن كيفية التمسير، فتوضحها الناقدة: روز اليوسف، قائلة عن أحد المصريين:

« وعادته التي يجرى عليها أن يقرأ الرواية التمثيلية الأجنبية، فإذا أعجبه قرأها - ثانية - وثالثة ثم يخرج منها كافة العناصر والمواقف والآراء التي لا يمكن أن يسيغها العقل المصري، والتي تتصادم مع عاداتنا ومعتقداتنا ويضع في مكانها عناصر ومواقف وآراء من عنده هو ولكنها مع ذلك تتمشى مع سياق الرواية فلا يشعر المتفرج أن هناك ترفيعاً أو نشاذاً في الرواية وروحها، (١) ».

أما عن نجيب الريحاني وديع خيري، ففي المرحلة الأخيرة من حياتهما أخذتا يعتمدان على المسرح الغربي، فكان يكلفان أحد المترجمين بترجمة المسرحية الفرنسية التي تنال استحسانهما ثم يتعاونان على إعادة كتابتها وتمصيرها، فتبدو المسرحية وكأنها مؤلفة وتحمل بصمات الفنانين واضحة وإن كانت تقلد المسرح الكوميدي الفرنسي بناءً وتكنيكاً (٢).

وبعد تعريف المصطلحات (الترجمة - التعريب - التمسير) واختلاف الكتاب وقتئذ حول هذا التعريف، وتوضيح الأسباب التي دعت إلى انتشار التمسير ثم التأليف يجب أن أشير إلى أنهم استخدموا أيضاً لفظ الرواية كبديل للمسرحية وذلك لأن التراث العربي لم يعرف فن المسرحية، وإنما عرف الأشكال المروية إذ انتقلت القصيدة العربية عن طريق الرواية كما تردت السير والحكايات الشعبية عن طريق الرواية.

نشأة التمسير في مسرح محمد عثمان جلال:

كان محمد عثمان جلال أول من مصر المسرحيات عن الفرنسية إلى الزجل المصري مستلهماً فكرتها من البيئة والحياة المصرية، مصر أربع مسرحيات هزلية

(١) روز اليوسف: المؤلفون المسرحيون وكيف يكتبون رواياتهم، روز اليوسف، أبريل، ١٩٢٨.

(٢) انظر د. ليلى أبو سيف: نفسه، ص ٥.

لموليير جمعها في كتاب بعنوان « الأربع روايات من نخب التياترات وهذه الروايات هي:

- ١ - الشيخ متلوف La tartuffe
- ٢ - النساء العالمات Les Femmes savantes
- ٣ - مدرسة الأزواج L'ecole des maris
- ٤ - مدرسة النساء L'ecole des femmes (١)

كما مصر ، الثقلاء ، ١٨٩٦ - ١٨٩٧ Les Facheux والمحترمين في ١٩٠٤ ، (٢).

« حرص جلال .. على تصوير البيئة المصرية الشعبية في مختلف مظاهرها في روحها وعاداتها وتقاليدها، فأدخل فيها كثيراً من الفكاهات والحكم والأمثال الشعبية .. وقد وفق جلال إلى حد كبير في المسرحيات التي كانت ملائمة بطبيعتها للمجتمع المصري معبرة عن أهم مشكلاته في ذلك الوقت، مثل مسرحية « مدرسة الأزواج » التي تروج للدعوة إلى سفور المرأة وقد كانت وقتئذ فكرة ناشئة لم يكتب لها الذيوع والانتشار بعد ، (٣).

ويقارن د. علي الراعي بين مسرحية الشيخ « متلوف » لمحمد عثمان جلال وتارتوف لموليير، فيقول « انظر إلى هذه الصورة التي يعصر بها عثمان جلال كلاماً

(١) د. نفوسة زكريا : نفسه ، ص ٢٦٢ .

(٢) محمد يوسف نجم : مقدمة المسرح العربي (دراسات ونصوص) ، محمد عثمان جلال ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٥ ، ص أ ، ب .

(٣) د. نفوسة زكريا : نفسه ، ص ٢٦٢ .

عاماً تقوله عند مولير الوصيفة ، دورينا ، فى ذم ، اورانت، إحدى النساء الغزلات اللواتى تتقدم بهن السن فيعجزن عن مزيد من الغزوات فتشيع المرارة فى نفوسهن، ويحقدن على حب الشباب بعضهم لبعض.. و ، اورانت، عند عثمان جلال اسمها «دودو» وتقول الخادمة بيهانه (التى تقابل الوصيفة ، دورينا ، عند مولير) :

الست دودو من يقول عنها كلام	حره بقيه ما عليهاش ملام
لكنها كبرت قوى وتقدمت	وتحسرت على الشباب وتندمت
من قلة الحيله ومن كثرة مفيش	تأبت عن العرق وعن شرب الحشيش
كانت وهى شبه تحب البجبة	وتكلم الجدة عان وتهوى السرمحه.

ونجح جلال فى تحويل ، تارتوف ، من قس فرنسى إلى فقيه مصرى اسمه متلوف ، (١).

نقل جلال عن الفرنسية أيضا ثلاث مآسى لـ ، راسين ، إلى الزجل المصرى وجمعها فى كتاب بعنوان ، الروايات المفيدة فى علم التراجيده، وهذه المآسى هى :

١ - استير Esher ٢ - افغانينة I'Phigène

٣ - الاسكندر الأكبر Alexandre le grand وحولها إلى العامية . وهنا يجدر بنا أن نتساءل هن كانت العامية مناسبة حقاً لتمصير هذه المسرحيات وفى مثل هذه المآسى بالذات؟

(١) د. على الراعى: فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى، الهلال، ١٠٧٨، ص ١٢٣، ١٢٤.

وانظر محمد عثمان جلال : الشيخ متلوف: المسرح العربى ، محمد عثمان جلال، اختيار وتقديم د. محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ١٩٦٥، بيروت، ص ١٢.

لقد استخدم جلال اللغة الدارجة في تمصيره لمسرحيات موليير، فكان أكثر توفيقاً منه في مسرحيات راسين وسبب ذلك أن مسرحيات موليير كانت جميعاً من نوع الملهاة ، واللهجات الخاصة كانت ولا زالت عنصراً من عناصر الإضحاك في نقل هذا النوع وقد استخدمها موليير نفسه في بعض مسرحياته، أما مآسى راسين هذه فقد أفسدت اللغة الدارجة جوها الصارم وأخرجت أبطالها العظام الذين انحدروا من التاريخ عن وقارهم التاريخي،^(١).

ثم انتشرت حركة التمصير مابين الحربين، وأهم هذه المسرحيات:

- ١ - خلى بالك من اميلي Occupe toi d' Amelie للكاتب الفرنسي Georges Feydeau وأخرجها عزيز عيد .
- ٢ - خليك تقيل : مصرها بديع خيرى ونجيب الريحانى عن مسرحية الديك الرومى Le Dindon لجورج فيدو وعرضت في سبتمبر ١٩١٦ .
- ٣ - عبد الستار أفندى: مصرها محمد تيمور عن الأب ليونارد Le père Lebonard وعرضت في دار التمثيل في ديسمبر ١٩١٨ .
- ٤ - العشرة الطيبة : مصرها محمد تيمور عن ذي اللحية الزرقاء Barbe Blue عرضت في ١٩٢٠ .
- ٥ - الزوبعة : مصرها عباس غلام عن مسرحية فرنسية La Conscience de l'enfant وقدمتها فرقة ترقية التمثيل العربى لأول مرة في تياترو حديقة الأزبكية سنة ١٩٢١ .

(١) د. نفوسة زكريا: نفسه، ص ٢٦٧.

٦ - أوبريت معروف الاسكافي : Marouf Savetier لماردروس نيبوني : مصرها محمد عبد القدوس تحت عنوان المدينة المسحورة وعرضتها فرقة عكاشة في مسرح الأزيكية في ١٩٢٣ .

٧ - امنيسيا : تمصير توفيق الحكيم عن كارموزين Carmosine للكاتب الفريد موسيه Alfred Musset وكتبها في ديسمبر ١٩٢٤ ولم تعرض .

٨ - كوثر : مصرها عباس علام عن مسرحية « السارق » لهنري برنشتين .

٩ - أوبريت على بابا والأربعين حرامي : مصرها توفيق الحكيم عن فانلو وبوسناك وعرضت في ٤ نوفمبر ١٩٢٦ .

١٠ - لوكاندة الأنس : تمصير عزيز عيد وعرضت في مايو ١٩٢٥ ، عن L'Hotel du Libre Échange لجورج فيدو، وترجمها نيقولاريدال Nicholas Rudall إلى الإنجليزية تحت عنوان Paradise Hotel لوكاندة الفردوس .

١١ - رحلة بيرشون : Le Voyage de M. Perrichon للكاتب أوجين لابيخ Eugene Labiche مصرها إبراهيم رمزي تحت عنوان سياحة حمروش ولكنه لم يصورها عن أصلها الفرنسي بل عن ترجمة إنجليزية لها لأنه كان لا يجيد الفرنسية .

١٢ - أوبريت شهو زاد (١) : مصرها عزيز عيد ولحنها سيد درويش وكتب أغانيها بيرم التونسي عن مسرحية فرنسية La grande Duchess ، الأميرة العظيمة ، وعرضت في ٣ ديسمبر ١٩٢٦ في مسرح الأزيكية .

١٣ - سهام : مصرها عباس علام عن مسرحية La Dame de chez Maxim سيدة مكسيم لجورج فيدو، وعرضت في مسرح الأزيكية في ١٩٢٦ .

(١) أطلق عليها عزيز عيد اسم شهو زاد وليس شهر زاد بينما التزم بعض النقاد في تعريفهم بها بهذا الاسم وأطلق عليها البعض الآخر شهر زاد .

- ١٤ - الساحرة : مصرها عباس علام عن مسرحية La grande epouvante للكاتبين الفرنسيين Andre Iorde et. Bauche ومثلتها فرقة فيكتوريا موسى في ١٩٢٧ بتياترو فيكتوريا.
- ١٥ - أوبرا كليوباترا ومارك انطون : مصرها سليم نخلة ويونس القاضي ولحنها الشيخ سيد درويش ومحمد عبد الوهاب عن أوبرا جول ماسنيه ، وعرضتها فرقة منيرة المهديّة في مسرح برنتانيا في فبراير ١٩٢٧ .
- ١٦ - الجنّيه المصريّة : تمصير بديع خيرى ونجيب الريحاني عن Topaze توباز للكاتب الفرنسي مارسيل بانويل Marcel Pagnol وعرضت في مسرح الكورسال في ديسمبر ١٩٣١ .
- ١٧ - بيومي أفندي : مصرها يوسف وهبي عن الأب ليونار وعرضت في مسرح رمسيس في ١٩٣٣ .
- ١٨ - الزوجة العذراء : مصرها عباس علام عن مسرحية الزوجة الثامنة لذي اللحية الزرقاء La Huitieme Femme de Barbe Blue للكاتب Alfred Savoir ، ومثلتها فرقة فاطمة رشدي في ١٩٣٣ .
- ١٩ - الدنيا لما تضحك : مصرها بديع خيرى ونجيب الريحاني عن ١٠٠٠ فرنك لليوم الواحد Cent mille Francs Pour jour وعرضت في ١/٣/١٩٣٤ .
- ٢٠ - الشايب لما يدلع : مصرها بديع خيرى والريحاني عن ميكييت وأمها Miquette et sa mere للكاتبين M.M Rbort de Flers et G A, de Caillavet وعرضت في نوفمبر ١٩٣٤ .
- ٢١ - حكم قراقوش : تمصير بديع خيرى ونجيب الريحاني عن مسرحية لو كنت ملكاً التي ترجمها ابراهيم رمزي عن ترجمة انجليزية للمسرحية الفرنسية ، أما

المسرحية الانجليزية فهي If I were a king للكاتب John Macarthy وبمقارنة
المسرحية المترجمة بمسرحية Si jetais Roi لو كنت ملكاً للكاتب أدولف دنيرو
(١٨١١-١٨٩٩) وجدت تشابهاً كبيراً بينهما .

٢٢ - مين يعاند ست : مصرها عزيز عيد عن « ضربة مقرعة » Un caup de fouet
في ٢٢ يناير ١٩٣٦ وقد ترجمها قبل أن يصورها تحت عنوان
« ضربة مقرعة » .

٢٣ - لو كنت حليوه : مصرها بديع خيرى ونجيب الريحانى عن مسرحية Bichon
للکاتب Jean de léaraz وعرضت في ٦ يناير ١٩٣٨ .

٢٤ - الستات مايعرفوش يكذبوا : تمصير بديع خيرى ونجيب الريحانى عن
Mon Bebe وعرضت في ابريل ١٩٣٨ .

٢٥ - الدلو عــــة : مصرها بديع ونجيب عن La Petité chocolatiere في ١٩
أكتوبر ١٩٣٩ .

٢٦ - « ثلاثين يوم في السجن » : تمصير بديع ونجيب عن مسرحية عشرين يوماً في
الظل Vingt jour à L'ombre في ٩ ماير ١٩٤١ .

٢٧ - حسن ومرفص وكوهين : تمصير بديع خيرى ونجيب الريحانى عن الهقهى
الصغير La Pétité Cafe للكاتب الفرنسى Tristan Bernard .

٢٨ - إلا خمسة : مصرها بديع خيرى ونجيب الريحانى عن مسرحية Mois
Cinq تأليف Paul Gavault وعرضت في ٤ مارس ١٩٤٥ .

الفصل الأول

عرض تاريخى للمسرحيات المصرية

الفصل الأول

عرض تاريخك للمسرحيات المهمة

كان المسرح المصري يقدم أساساً مسرحيات الفواجع والمآسي التي تدور حول الدول والقواد والوزراء، وبعد دخول الشيخ سلامة حجازي عالم المسرح أصبحت المسرحية الغنائية هي المسيطرة على المسرح المصري .

• ولما كانت مسرحيات تلك الفترة تنتهي غالباً بالفواجع والموت، فقد عرف المسرح المصري ما يسمى بالفصل المضحك فكان يقدم في نهاية المسرحية فصلاً مضحكاً.. ومن أشهر ممثلي الفصل المضحك: محمد ناجي وفهيم القاروسيد قشطه ، (١) .

• وتدرجياً ظل يضعف تيار المسرح الجاد في أثناء الحرب العالمية الأولى إذ كان الجوفي مصر خانقاً، فأعلنت إنجلترا حمايتها عليها وفرضت الأحكام العرفية واضطربت الظروف الاقتصادية وانخفض سعر القطن لخوف المستوردين في البلاد

(١) منير محمد إبراهيم: من رواد المسرح المصري، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦، ص ٤٥، ٤٦ .

الأجنبية من غلق الأسواق التى يبيعون فيها منتجاتهم القطنية نتيجة لظروف الحرب وانقطاع المواصلات ، فانسحب التجار الأجانب كما تعرض الفلاحون للضغط.. لإجبارهم على الانخراط فى الجيش .

كان طبيعياً فى مثل هذه الظروف أن تجنح الميول إلى طلب الترفيه والتسلية تفريجاً للكرب الخانق وأن يسود تيار المسرح الضاحك فى جميع العروض المسرحية، فكثرت المسارح الكوميدية وأخذت معها النوادى الليلية والحانات تقدم بواسطة الممثلين الذين لمعت اسماءهم يومذاك كعزيز عيد ونجيب الريحانى وعلى الكسار وأخذت تقدم الفرانكو آراب^(١) والثودفيل^(٢) بنجاح كبير^(٣) .

(١) الفرانكو آراب : مسرحيات تؤدى بلغة خليط من العربية والفرنسية أو من العربية والفرنسية والإنجليزية تتخللها أغنيات ورقصات، ولعل عزيز عيد هو أول من قدمها .
(٢) الثودفيل Vaudeville أصل التسمية فرنسى، أطلقت على المسرحيات الخفيفة أو النقدية المختلطة بالأغاني ثم أطلقت على الأوبرا الخفيفة أو الكوميديا.
(٣) تعرض الثودفيل فى فرنسا لكثير من التغيير مبنى ومعنى ولعله نشأ فى القرن ١٥ حيث كتب شاعر من تورماتد أبياتا هجائية مقفاة عن بعض المظاهر المرفوضة فى زمنه، وهى مأخوذة من «ثودفير» أى وادى فيرا ولعل الكلمة جاءت من قوادوفى أو أغنية شاعر المدينة .

انظر سمير عوض ونخبة من أساتذة اللغة الإنجليزية وآدابها: قاموس المسرح، تحرير وإشراف د. فاطمة موسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد ٤، ١٩٩٨، ص ١١٨٩، ١١٩٠ .

نال جورج فيدو^(١) الكاتب القودفيلى الفرنسى اهتماماً كبيراً من كتاب المسرح فى مصر، إذ ترجم الكتاب مسرحياته ومصروها، فترجم أمين صدقى خلى بالك من اميلى وياست ماتمشيش كده عريانه .. ومراتى فى الجهادية، ومصر عباس علام له «حانة مكسيم» تحت عنوان «سهام».

(١) جورج فيدو Georges Feydeau (١٨٦٢ - ١٩٢١) كتب فى بداية حياته العديد من المونولوجات ثم كتب فى ٢٠ فبراير ١٨٨٥ كوميديا من فصل واحد تحت عنوان «مستحق الشفقة Gibier de Potence» ثم كتب فى ١٨٨٦ كوميديا الأطفال «عراس بالقوة Fiances en herbe»، وفى ١٨٨٦ كتب ترزى السيدات Tailleur Pour dames وهى كوميديا من ثلاثة فصول، كما كتب فى ١٨٨٧ «بيت العاهرات L'Asile des cocottes» وكتب فى ١٣ ابريل ١٨٨٨ «حمام منزلى Un bain de ménage»، وكتب فى العام نفسه «قطعة فى الجيب Chat en poche»، وفى ٢٧ سبتمبر ١٨٨٨ كتب «خطيبات لوش، Fiancés de Loches»، وكتب فى ٢١ يناير ١٨٨٩ «مهمة ادوارد L'affaire Édouard»، وفى اكتوبر ١٨٨٩ كتب «Un Fil à la patte»، وفى ١٠ مارس ١٨٩٠ كتب كوميديا من فصل واحد وعنوانها سيدة مجتمع Une Femme da monde ثم كتب زواج باريلو Mariage de Barillon وهى قودفيل من ثلاثة فصول وفى ٢٥ ابريل كتب اوبريت من فصل واحد تحت عنوان مدموزيل نونو Mademoiselle Nounou، وفى ٣١ اكتوبر ١٨٩١ كتب Madame Sganarelle مدام سجاناريل، وفى ١٦ ابريل ١٨٩٢ كتب السيد المطرود Monsieur chasse وهى كوميديا من ثلاثة فصول قدمت فى المسرح الملكى ولاقت نجاحاً كبيراً، وفى ١٨٩٣ كتب فندق المزاج L'hotel du libre Échange، وفى ٥ ديسمبر ١٨٩٦ كتب الديك الرومى Le Dindon وهى كوميديا من ثلاثة فصول، وفى ٢٩ مارس ١٨٩٧ كتب جلسة ليلية Séanse de nuit، وفى ١٧ يناير ١٨٩٩ كتب سيدة مكسيم La Dame de chez Maxim وتتكون من ثلاثة فصول، وفى ١٥ مارس كتب احذر من اميليه Occupe toi d' Amilie، وفى ٢٣ فبراير ١٩٠٢ كتب تذكرة جوزفين Billet de Josphine، وفى ١٩٠٦ كتب برعم النباتات Bourgeon، وفى ٢٩ ١٩١٠ كتب On purge Bébe تنظيف الطفل، وفى ١٨ فبراير ١٩١٤ كتب لا تنتزعه عاريا Mais n'te je ne trompe pas proméne donc pas toute nue!، وفى ١٤ يناير ١٩١٦ كتب mon mari لا أخون زوجى ثم كتب «je m'en fous» - Hartense يقول هوستنس ليس شأنى، كما كتب فى ١٩١٩ سيناريو لفيلم عرضه شبلن وهو العكسرى شارلوت Charlat Soldat وتوفى فى ٥ يونيه ١٩٢١.

انظر Bernard Murat: jouer Feydeau au jour d'hui . feydeau theatre. omnibus 1994., p.8:15

« وقد نقلت إلينا صحف باريس الشهيرة خبر وفاته ورثاه كتاب المسرح الغربى
وصور أحدهم محاكمة القديس بطرس له وهل يدخله الجنة أو النار وتنتهى المحاكمة
بإدخاله الجنة لأنه ألف حانة مكسيم ، هذه ترجمتها :

قال القديس بطرس : هل أنت كاتب رواية « السيدة التى هى من مكسيم ،

فيدو : أجل

القديس : ورواية شمبتيون بالرغم منه

فيدو : أجل نعم .

القديس : ورواية « خلى بالك من إميلي » .

فيدو : نعم ! نعم !

القديس : ورواية ياستى ماتمشيش كده عريانة .

فيدو : نعم بكل أسف .

القديس : ثناء عليك يابنى ! ، اننى أحيى فيك حبك للإنسانية وإحسانك إليها لقد
أضحكت الناس طويلاً وطردت عنهم الغضب والحقد ومرارة النفس والطمع فى مال الغير
والعجرفة .. فىا جورج فيدو ان محلك بيننا بلا شك ،^(١) .

وترجم أمين صدقى « ياستى ماتمشيش كده عريانة ، Madame ne marches
pas donc toute nue وخلقى مراتى أمانة عندك وخلقى بالك من اميلي^(٢) فى صيف

(١) كليمان فوتيل : الاكسبريس : الجمعة ، ١٤ يوليو ١٩٢١ ، العدد ١٥ ، السنة ١٩ ، ص ٢ .

(٢) انظر د . ليلى أبوسيف : نفسه فى ص ٢٤ : ٢٦ .

١٩١٥ إشراف عزيز عيد ، وترجم ، مدموزيل جوزيت مراتى، (١) ودالمشعوذ والعجوز، ود قبله
فى الظلام ، ، وزى ما أنت راسى، ود حماتك بتحبك ، ود حلق حوش، ود دقة بدقة ، (٢) .

، كما اتجه إبراهيم رمزى الذى اعتاد كتابة التراجم التاريخية والميلودراما إلى
الغودفيل متخذاً من العمدة شخصيته الرئيسية فقدم ، عقبال الحبايب ، ألفها ١٩١٦
ومثلتها فرقة جورج أبيض ثم قدم ، دخول الحمام مش زى خروجه ، (٣) كتبها فى
١٩١٦ ومثلتها فرقة عزيز عيد فى تياترو الأبيه دى روز، ومما ساعد على ازدهار هذا
النوع وتمصيره فى مطلع العشرينات أن المسرح كسب جمهوراً جديداً من الموظفين
والطلاب صاروا يشكلون نواة الطبقة الوسطى إذ كان الموظفون وأرباب المهن الحرة من
المحامين والمهندسين والأطباء والصحفيين وأساتذة الجامعات ومعنى آخر كانت
الانتلجنسيا هى العمود الفقري فى البرجوازية الصغيرة التى ناصرت الديمقراطية
والحرية والحركة الوطنية المصرية .

أما الجناح الزراعى للبرجوازية الصغيرة والذى يتمثل فى متوسطى وصغار الفلاحين
فكان لهم دور فى حياة مصر السياسية فهو الذى كان يمد المدارس فى مختلف عواصم
المديريات بالتلاميذ لعجز طبقة الفلاحين مادياً ومن هذا الجناح تخرج كثير من مثقفى مصر
مثل الشيخ محمد عبده ومحمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم وعباس العقاد (٤) .

(١) مدموزيل جوزيت مراتى،

Mademoiselle Josette, Ma femme تأليف charvay Paul Gavault et Robert (Gymnase)

عُثرت عليها منشورة فى جريدة

L'illustration Theatrale, Journal d'actualites dramatiques 1909

ويوضح الناشر أنها نشرت لنجاحها فى المسرح الفرنسى .

(٢) محمد شكرى: تقرير حقيقة - فى كوكب الشرق، ١٩٢٥/١/٢٨، ص ٣ .

(٣) نجوى عانوس: شخصية العمدة فى المسرح المصرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ فى
ص ٢٩ .

(٤) انظر محمد السعيد أديس : حزب الوفد والطبقة العاملة المصرية ١٩٢٤-١٩٥٢، دار الثقافة
الجديدة، ط ١، ١٩٨٩، ص ٦٦-٦٧ .

كما أدت الظروف إلى تواجد الكثير من الأجانب في مصر، فانتشر القرانكو آراب وضم المسرح إلى جانب الطبقة المتوسطة الأوربيين الأثرياء الذين بنوا ثرواتهم خلال الحرب.

ولكن الجمهور شعر بالخجل أمام فارسات عزيز عيد الجريئة، وفشلت ، خلى بالك من اميلي ،^(١) كما فشلت ، ياستى ماتمشيش كده عريانه ، وآثارت حملة عنيفة من الصحف، وحمل كاتب الأهرام حملة شعواء على جوق الكوميدي العربي وعزيز عيد وأمين صدقي ، وعلى مسرحية ، خلى بالك من أميلي، بصفة خاصة ويلوم هذا الجوق

(١) أعلن عزيز عيد أن مشاهدة هذه المسرحية مقصورة على الرجال فقط إذ مامن سيدة مصرية محترمة كانت تجرؤ على حضور عرض مسرحية تشيد بمغامرات موسى . د. ليلي أبوسيف: نفسه، ص ٢٤.

لم أعثر على النص العربي المترجم لهذه المسرحية ولكنني عثرت على النص الفرنسي لجورج فيدو، والمسرحية الفرنسية تسخر من رجال السياسة وضباط الثورة الفرنسية، ويبدو أن أمين صدقي حذف الاتجاه السياسي من هذه المسرحية خوفاً من الرقابة، فظهرت شخصية اميليه مجرد امرأة عاهر.

تبدأ المسرحية الفرنسية بشخصية اميليه، وقد أقامت حفلاً في منزلها حضره ضباط من الثورة الفرنسية أو من بعدها، ف : بوشيه ، والد ، اميليه ، ضابط قديم في حراسة السلام يؤمن بالأخوة والمساواة مثل الثورة الفرنسية وعدم التفريق بين الخادم والسيد ، ويطلب من ابنته أن تعامل خادماها : أدونيس ، وكأنه أخوها، والجنرال ، كوشناديف، وهو المساعد الأول لصاحب الفخامة الأمير يطلب منها أن تقضي ليلة مع الأمير في مقابل ألف من الفرنكات . جعل فيدو ، كوشناديف، قواداً أما الأمير فهو مشغول عن الحكم بمغامراته ، وتزداد سخرية الكاتب من طبقة الحكام بدخول البرنس أو الأمير إلى منزل ، اميليه، فتعزف الفرقة الموسيقية السلام الجمهوري ويمسك الجميع بالشموع، كما يسخر من زى الضابط ، اتيان ، فهو يرتدي - زى الضابط - سروالاً قصيراً ، أما أكام القميص فهي ممزقة، ويعرض الكاتب مغامرات اميليه مع البرنس ومع مارسيل كوريواه الذي يطلب منها أن تدعى أنها زوجته حتى يرث والده تبعاً للوصية وقد كتبها فيدو في ١٥ مارس ١٩٠٨، وعرضت في فرنسا للمرة الأولى في مسرح النوفتيه theatre des Nouveantes وقت في ١٩٠٩.

انظر :

Georges Feydeau : occupe - toi d' Amélie. Librairie Générale. Français. 1995.

على اختيار أمين صدقى مثل هذه المسرحيات الخليعة وخاصة وأنه يوجد فى الأدب الفرنسى الكثير من المسرحيات المضحكة الخالية من الخلاعة، وه نشرت صحيفة الأهرام بتاريخ ١٠ يونيه ١٩١٥ (ص ٤) تحت عنوان «التمثيل العربى» رداً كتبه أمين صدقى مترجم رواية «خلى بالك من اميلى» يدافع فيه عن نفسه وعن القودفيل ضد الهجوم الذى شنه «سهيل» عليه وفيما يلى نص هذا الرد:

حضرة المحترم رئيس تحرير الأهرام الغراء

اطلعت فى عدد اليوم على مقالة بامضاء سهيل تحت عنوان «حركة التمثيل العربى منعطف خطر» أراد كاتبها أن يقول شيئاً عن رواية «خلى بالك من اميلى» التى عربتها إجابة لطلب جوق الكوميدي العربى .. واراد أن يقول : (أولاً) أن هذا النوع من الروايات يؤدى بالتمثيل إلى هوة سحيقة . (ثانياً) أن أسلوب هذه الرواية لا يوافق روح العصر الذى نعمل لإصلاحه وعليه فالقول بأن نوع القودفيل مستهجن قبيح، فمردود بأن هذا النوع من الروايات شائع فى البلاد الغربية وقد نص الكتاب الأخلاقيون فى العالم المتمدن بأنه أبلغ فى إصابة الغرض من غيره إذ يعرض به نقائص المجتمع على المشاهدين.

أجل ان فى رواية «خلى بالك من اميلى» شيئاً من المبالغة التى لا يبيحها المتشددون ولكن القول بأن نوع القودفيل بأكمله إثم وكفر بسبب هذه المبالغة إنما هو إثم وكفر..

ليس الغرض من الأجواق مجرد الحث على الفضيلة بالطريق المباشر وإنما يجوز لها أن تدعو إليها بالطريق غير المباشر بضرب الأمثال والاستعارة والكناية، (١).

(١) رمسيس عوض: اتجاهات سياسية فى المسرح قبل ثورة ١٩١٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩، ص ٢٢٦.

انفصل الريحاني عن عزيز عيد لأنه يرى أن تمصير المسرحيات الفرنسية ينبغي أن يتمشى مع الذوق المصري ، فاتفق عزيز عيد مع أمين صدقي أن يضع له مسرحيات مصرية فكانت أم أحمد (١٩١٧) واديله جامد، وحمار وحلاوة (يناير ١٩١٨) ، وخليك ثقيل في (١٩١٦) والعديد من القودقيلات التي اعتمدت على شخصية ، كشكش ، عمدة كفر اليلاص ونجحت هذه المسرحيات وبصفة خاصة حمار وحلاوة.

إلا أن الجمهور قد مل القودقيل ، فيقول ناقد . معاصر معبراً عن هجر الجمهور لهذا النوع منذ ١٩٢٠ ، الحقيقة أن الجمهور قد سئم ومل التكرار والوحدة المتجانسة التي لبثت مسارحنا منغمسة فيها بضع سنين، وظننت أن الإقبال الأول عليها أيام أن كانت بدعة مستحدثة سيبقى لها دوماً.

إن السنين الأخيرة في تاريخ المسرح المصري الحديث تؤيد نظريتنا في تقلب الجمهور ورغبته الصادقة في أن يرى جديداً في كل حين ، ألم ينصرف الجمهور عن التمثيل الجدي^(١) الذي شغفنا به أيام عبد الرحمن رشدي وأقبل على ، على الكسار، والريحاني، يناصر في تشجيعه لهما نوعاً جديداً هو، الفرانكو آراب . . ثم ألم يتقهقر هذا التيار الجارف أمام ملل الجمهور الذي سارع بالارتقاء في احضان التمثيل الجدي مرة أخرى، يوم أن أحياء وبعث فيه روحاً جديدة يوسف وهبي، فأرغم الريحاني على خلع ذقنه التي طالما ضحك منها الجمهور، وأذعن الكسار إلى سنة التبديل ، فاستطاع أن يستمر بعد أن استحدث نوعاً جديداً، فالمل هو العامل الأكبر إن لم يكن الأوحـد في كساد الموسم الحالي وما قبله ، (٢).

(١) يقصد انتراجيديا والميلو دراما.

(٢) عبد الرحمن نصر: كساد الموسم الحالي وتدهور الفرق المصرية، روز اليوسف العدد (١١٠)

الخميس ١٥ ديسمبر ١٩٢٧، ص ٥.

يعمل هذا الناقد فشل هذا النوع بالتكرار والمبالغة ولكننا نضيف أيضاً وعى المصريين منذ مطلع العشرينات السياسى، إذ تمخض النضال الوطنى ضد الاحتلال البريطانى عن انتزاع مصر قدراً من حريتها واستقلالها فى الحدود التى رسمها تصريح ٢٨ فبراير ثم صدور دستور ١٩٢٣ الذى ألغى الحماية البريطانية على مصر وهى البلاد للحكم الدستورى ونص دستور ١٩٢٣ على أن مصر دولة مستقلة وحكومتها ملكية وراثية وشكلها نيابى وعلى مبدأ المساواة بين المصريين أمام القانون كما قصرت حق ولاية المناصب على المصريين دون الأجانب ونص على حرية المنازل والملكية فلا ينزع عن أحد ملكه إلا للمنفعة العامة مما أتاح حرية الملكية لشريحة كبار الملاك الزراعيين والاحتفاظ بممتلكاتهم^(١).

ونضيف إلى ذلك هجوم الصحف على هذا النوع وبصفة خاصة صحيفة «البشير» فبدأت بالحملة على عزيز عيد إذ نشرت ما يلى:

« نبدأ بالمدعو « عزيز عيد » وزمرته، سبب الشقاء وأصل البلاء ويسميه الجهلة والأغبياء - آله الكوميدي - ويحق أن يسمى شيطان المفاسد. ذلك الممقوت الذى فتح باباً علناً للفسق والدعارة فى مصر مستتراً تحت ثوب التمثيل وه التمثيل، برىء منه.

أعلن للملأ أن لديه نوعاً جديداً من التمثيل الراقى ودعا الناس إلى مشاهدة هذا الجديد والتهافت عليه ، فلم يكن هذا الجديد إلا إجهازاً على الآداب وموتاً للأخلاق وانتحاراً للفضيلة.

(١) انظر د. عبد العظيم محمد رمضان: صراع الطبقات فى مصر (١٨٢٧-١٩٥٢) المؤسسة العربية للنشر فى يناير ١٩٧٨ ، ط ١ ، ص ٧٧.

هنالك استشهدت الفضيلة بين يدى عزيز عيد وعصيته على تلك المسارح .. بما كانوا يأتون قبيحاً فى العابهم المسماة ، خلى بالك من اميلى ، و ، ياست ماتمشيش كده عريانه ، و ، خلى مرأتى أمانه عندك ، و ، سلامه مادخلش دنيا ، .

وينطق القاضى المدعو ، البشير ، بالحكم :

- ١ - يجب اعتبار هذا النوع على ما هو عليه عدواً تجب محاربته .
 - ٢ - يجب اعتبار القائمين بهذا النوع والمعجبين به والمجندين له اعداء للفضيلة والأدب فيجب أن تمنع ابنك وإخاك دخول هذه الدور ، (١) .
- ثم يعقد البشير الجلسة لمحاكمة - نجيب الريحاني الملقب بـ ، كشكش ، وكان يساعده أمين صدقى إذ كتب له ، هزياور ، - ، إحم ، - ، أم أحمد ، وغيرها حتى ظهور ، حمار وحلاوه حيث انفصل أمين عن الريحاني وانضم بديع خيرى إليه ويدعو الجمهور إلى عدم مشاهدة هذه المسرحيات ويطالب البشير بديع خيرى ونجيب بما يلي :

- ١ - إبطال الرقص تماماً .
- ٢ - إعدام كل الروايات القديمة وعدم إعادتها بالمرّة .
- ٣ - عدم تمثيل ادوار الغرام والحب .
- ٤ - عدم ظهور الممثلات بأشكالهن الخارجة عن حد اللياقة والأدب .
- ٥ - تأليف الروايات من أى نوع كانت بشرط أن تتوفر فيها العبرة والعظه وأن يراعى فيها كرامة الأدب والعفاف والفضيلة (٢) .

(١) البشير: أسباب ونتائج فى التمثيل ، البشير ١٦ يونيه ١٩٢١ .

(٢) نفسه: ٢٣ يونيو ١٩٢١ .

، حقاً لقد قدم في « ربا وسكينة » (١) نموذجاً وسطاً ولكتنا نلاحظ أنها جامدة ورديدة وقصيرة إذ استغرقت عشرين دقيقة كما نلاحظ اختفاء العبرة منها وخلوها من الفكاهة.

لقد كان القصد من الظهور برواية « ربا وسكينة » ، التظاهر أمام الشعب بحسن النية وسلامة الطوية لولا أن نيهنا الجمهور إلى الحيلة المقصودة فكانت شؤماً بدلاً من أن تكون مغتماً للريح كما كانوا يزعمون.

وأدت هذه الدعوة إلى سقوط مسرح الإيجسيانه وهو مسرح نجيب الريحاني إذ كانت نتيجة الهجوم :

- ١ - قلة إيرادات التياترو.
- ٢ - نقص مرتبات الممثلين جميعاً والمطربين.
- ٣ - انفصال بعض المطربين.
- ٤ - تأخير دفع الأقساط لأصحاب المرتبات الضخمة .
- ٥ - عدم إقبال تجار الملاهي على تأجير الحفلات مع هبوط سعر هذه الإيجارات إلى النصف تقريباً.
- ٦ - تغيير البروجرامات أسبوعياً دون أدنى فائدة .
- ٧ - إعادة ممثلين وممثلات لهم اسم قديم بقصد الحصول على شيء من الراج ولكن لا ثمرة ولا فائدة.

(١) قدمها بديع خيرى ونجيب الريحاني في ١٩٢١ وهي ميلودراما .

٨ - التنقل في الجهات لهذا الغرض والرجوع بأسوأ نتيجة.

٩ - كثرة الإعلانات الفخمة الثابتة والمتحركة عبثاً^(١).

شارك محمد تيمور في هذه الدعوة فأراد تخليص التمثيل من القودقيل الخليع فكتب ومصر مسرحيات كوميدية اجتماعية جادة، ألف مسرحيتين هما : العصفور في القفص ، في أول مارس ١٩١٨ ، الهاوية ، ، ومصر أوبريت ، ، العشرة الطيبة ، عن مسرحية فرنسية Barbe Blue وكتب أزجالها بديع خيرى ولحنها سيد درويش ومثلتها لأول مرة فرقة الكازينو دي باريس تحت إشراف عزيز عيد في الخميس ١١ مارس ١٩٢٠ ، كما مصر ، عبد الستار أفندى ، عن مسرحية ، الأب ليونار، Le Père Lebonnard للمؤلف الفرنسي جان ايكار^(٢) Jean Aicard ويظهر فيها سلبيات إحدى العائلات المتوسطة وأخلاقيها إذ يعرفنا محمد تيمور بها ، كوميديا مصرية اخلاقية ، عرضت لأول مرة في مسرح دار التمثيل وأخرجها عزيز عيد في ديسمبر ١٩١٨ ، ، كما مثلتها للمرة الثانية فرقة نقابة موظفي الحكومة بالإسكندرية في ١٨/٣/١٩٢٦،^(٣).

مصر يوسف وهبى المسرحية الفرنسية نفسها تحت عنوان بيومى أفندى وعرضت على مسرح رمسيس ١٩٢٣^(٤).

اتجه معظم الكتاب منذ ١٩٢٠ إلى ١٩٢٧ إلى كتابة المسرحيات الغنائية، وبعد الشيخ سلامة حجازى أول من انتقل بالموسيقى من التخت إلى المسرح وبعد وفاته ظهر الأستاذ جورج أبيض الذى اتفق مع سيد درويش على تلحين فيروز شاه التى ظهر فيها لأول مرة الشيخ حامد مرسى المطرب المسرحى، ونجحت ، فأقبل الريحانى وبديع خيرى

(١) البشير : محاربة التمثيل الخليع، البشير، ٨ أغسطس ١٩٢١.

(٢) عثرت على ترجمة لها بقلم ، سيد قنرى، مخطوطة في مركز المسرح، بدون تاريخ.

(٣) خليل عبد القادر: التمثيل بالإسكندرية (رواية عبد الستار أفندى) ١٠٠٠ صنف ١٨/٣/١٩٢٦، ص ١٩.

(٤) انظر م .ع . ر : بيومى أفندى ، الصباح ٢٤/٢/١٩٢٣ ..

والكسار ومنيرة المهدية على الشيخ سيد درويش ، كما ظهر كامل الخلعي وزكريا أحمد
ومحمد عبد الوهاب (١).

« وكان في كل فرقة من الفرق توجد اوركسترا كاملة الأفراد، وهذه الأوركسترات إما
أن تكون جزءاً من الفرقة تعمل معها كما في مسرح الأزيكية والكسار ومنيرة المهدية وأمين
صدقي ونجيب الريحاني وإما أن تكون غير متممة للفرقة كما في مسرح رمسيس، (٢).

مصر محمد تيمور أوبريت العشرة الطيبة وعرضت ١٩٢٠ وهي مأخوذة عن
حكاية شعبية وهي حكاية ذي اللحية الزرقاء (٣).

-
- (١) انظر الأحنف : الملحنين والملحنون في مصر، المسرح ، الاثنين ١٨ يوليو ١٩٢٧ .
(٢) نجوى عانوس : مسرح محمد تيمور، مجلة المسرح، العدد ٤٨ ، نوفمبر ١٩٩٢ ، ص ٧٥ .
(٣) ذو اللحية الزرقاء تحكى أنه ذات مرة كان هناك رجل يمتلك دوراً فاخرة في المدينة والريف وأطقم
من الذهب والفضة ولكن لسوء الحظ كان لذلك الرجل لحية زرقاء، وقد جعلته هذه اللحية يبدو قبيحاً
بشكل مفرع، ولم تكن هناك امرأة أو فتاة إلا وتفر هاربة ما إن يقع بصرها عليه.
كانت تعيش بالقرب منه سيدة كريمة الحسب، وكان لها ابنتان رائعتان في الحسب، فطلب منها أن
تزوجها إحداهما.. ولكن لم ترغب في الزواج منه أي واحدة منهما ومما زاد من محاولتهما التهرب
أنه كان قد تزوج عدة مرات من قبل، ولم يعرف أحد ماذا حدث لزوجاته الأخريات . دعا ذو اللحية
الزرقاء الأختين لقضاء أسبوع في أحد منازلها الريفية.. وكان الأسبوع حلقة متصلة من البهجة ..
كانت النتيجة رائعة إذ قبلته الأخت الصغرى وتم الإعداد للزواج وبعد الزفاف بشهر قال ذو اللحية
الزرقاء لزوجته أنه مضطر للسفر لعمل مهم مدة لا تقل عن ستة أسابيع وأخبرها أن تستمتع بوقتها
في أثناء سفره .. ثم قال وهذه مفاتيح مخزني الأثاث الكبيرين وهذه مفاتيح المخازن التي تضم
أطقم الذهب والفضة .. أما عن هذا المفتاح الصغير فإنه مفتاح الغرفة الصغيرة في نهاية ممر
الطابق الأرضي تستطيعين أن تفتحي كل شيء ماعدا الغرفة الصغيرة فهذه محظورة عليك
دخولها، وأحظر عليك حظراً باتاً فإذا مادفحك سوء الحظ إلى دخولها فتعلمي أنه لن يكون لغضبي
حدود. وانطلق في رحلته .. وفتحت باب الحجرة الصغيرة.. رأت أن الأرض تغطيها دماء جافة
تنعكس فيها صور جثث نساء عدة معلقة على الجدران كانت جثث الزوجات العديداً اللاتي تزوج
بهن وذبحهن الواحدة بعد الأخرى.. وفي نفس ذلك المساء عاد ذو اللحية الزرقاء من رحلته
وعرف أنها استخدمت المفتاح .. فقال لها يجب أن تموتى على الفور ولكنها طلبت منه أن يعطيها
بعض الوقت لتتوصلواتها فمنحها عشر دقائق وعندما انفردت بنفسها نادى أختها وطلبت منها أن
تشير لأخويها بالحضور.. وفعلاً جاء الأخوان.. وقتلاً ذا اللحية الزرقاء. نلاحظ هنا اختلاف نهاية
هذه الحكاية عن نهاية شهر زاد وشهريار .
فوزي العنبل: عالم الحكاية الشعبية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة (٢٦) مارس ١٩٩٩ ، ص ٢٥٦ :
٢٥٨ .

مصر محمد عبد القدوس^(١) حكاية معروف الاسكافي تحت عنوان « المدينة المسحورة » عن مسرحية فرنسية غنائية وهي معروف الاسكافي Marauf Saventier للكاتب ماردروس نيبوني، والذي اقتبسها عن ألف ليلة وليلة، وقد شاهدها الجمهور الفرنسي لأول مرة عام ١٩١٤ فكانت بمثابة توديع وخاتمة لفترة امتدت من أواخر القرن التاسع عشر إلى قرب اندلاع الحرب العالمية الأولى، وهي فترة سميت «بالعصر الجميل»، لأن كل ما فيها من مظاهر الفن كان يشهد بالإقبال على الحياة وحب الجمال والبحث عن آفاق شاعرية غارية، تمثلت في أحاديث «شهرزاد» وطوال هذه الفترة، وحتى فيما بين الحربين، بل بعد الحرب العالمية الثانية أيضاً نلاحظ كل الأعمال الفنية المقتبسة من ألف ليلة وليلة تحمل عنواناً واحداً موحداً هو شهرزاد^(٢).

قام جوق عكاشة بتمثيلها ممصرة في مسرح الأزيكية في ١٩٢٣ وقد نجحت نجاحاً عظيماً إذ يقول أحد النقاد :

« ومن أجمل الروايات التي تمثل الآن على مسارح مصر هذه الرواية التي يقوم بتمثيلها جوق عكاشة في مسرح الأزيكية المتقن الجميل، جمعت الرواية الهزل مع الجد والغناء المطرب مع الرقص البديع مع المناظر الجميلة والمفاجآت المدهشة مثل الشياطين بفعل الخاتم المسحور، وفيها درس واضح للأخلاق المصرية بين الطبقات الفقيرة البسيطة وهي تدور حول ذلك الإسكافي، محمد أفندي بهجت، الذي اضطرته زوجته العاتية التي ضيقت عليه وعلى ابنته الخناق، إلى الهرب بسفينة كانت مقلعة

(١) سبق لمحمد عبد القدوس أن وضع المونولوجات الموسيقية والقطع التمثيلية الصغيرة التي كان يلقيها ويمثلها في حفلات نادي الألعاب الرياضي، فلم يكن مجهولاً في عالم التأليف المسرحي عندما أخرج له مسرح الحديقة رواية معروف الاسكافي.

انظر روز اليوسف، معروف الاسكافي، المؤلفون المسرحيون وكيف يكتبون رواياتهم، روز اليوسف، الثلاثاء أول مايو ١٩٢٨، العدد ١٢٥، ص ٢.

(٢) د. هيام أبو الحسين: نفسه، ص ١٨١.

إلى سورية ، وقد غرقت تجاه غزة ونجا «معروف» من الغرق ثم يلتقى بتاجر عظيم الغنى من مصر ، فيعرفه ويحسن وقادته ويظهر بمظهر أكبر تاجر مصر ، فيرغب ملك غزة فى مصاهرته ، ويلتقى معروف صدقة بابنته فى سوق بيع الجوارى ويفتضح أمره وفقره ، فيعمد إلى خاتم مسحور يعثر عليه ، فيتحول نفسه إلى رجل غنى عظيم الاثراء ، وينتقم من وزير الملك الذى عمل على فضح أمره . (١) .

ثم قرأ توفيق الحكيم فى حوالى عام ١٩٢٣ مسرحية الشاعر الفرنسى ، ألفريد دى موسيه ، (٢) تدعى «كارموزين» فأعجبته وقام بتمصيرها ، ولكنه لم يجد فى نفسه الميل لإعادة صياغتها شعراً ، وكان له زميل فى مدرسة الحقوق له محاولات فى قول الشعر ، فعرض عليه أن يشتركا معاً فى نظم المسرحية .

ويبدو أن ذلك الزميل هو محمد السعيد خضير ، وقدمها لفرقة عكاشة لأننا عثرنا عليها بين مخططاتها التى آلت الآن إلى مركز المسرح وقد أكد الحكيم ذلك .

(١) بدون توقيع : معروف الاسكافى ، اللطائف المصورة ، ١٩ نوفمبر ١٩٢٣ .

(٢) ألفريد دى موسيه De Musset (١٨١٠ - ١٨٥٧) شاعر رومانسى فرنسى أقسم ألا يعد شيئاً للمسرح بعد أن قولت الليلة الفينسية La nuit venitienne بالصفير ، كتب موسيه « مشهد من المقعد فى (١٨٣٢) Un spectacle dans un fauteil وهو كتاب مؤلف من « الكأس والشفاء ، La coup et les lèvres و « بماذا تحكم الفتيات Aquoi révénte les jeunes filles ثم نشر على التوائى فى « لايفودى دوموندى ، اندريا دل سارتو Andria del Sarto ونزوات ماريان Les caprices des marianne وكتب « فونتازيــــــــــــــــو ، Fantasio و « لا لهو مع الحب ، On ne badine pas avec l'amour و « لورنز اتشيو ، Lorenzeccio و « باربيرين Barberine والشمعدان Le chandelier ولاينبغى الجزم بشء ، Il nefant Jurer de rien ونزوة un caprice و « لا بسند أن يكون الباب مفتوحاً أو مغلقاً ، Carmosine و « لا يمكن أن يفكروا فى كل شئ ، on ne saurait penser a tout ، وكتب كثيراً من المؤلفات سواء أكانت امثالاً سائرة (مسرحية مأخوذة من قول شعبي) أو مسرحيات تعد الآن من الأعمال الكلاسيكية العالمية ولم يضارع أسلوب موسيه أبداً .

انظر أوديت أصلان : فن المسرح ، ترجمة د. سامية أسعد ، ج١ ، نشرت بالاتفاق مع مؤسسة فرانكلين للطباعة ، القاهرة ، نيويورك ، يونية ١٩٧٠ ، ص ٢٧٠ .

قدمت المسرحية إلى كامل الخلعي في ١٠ ديسمبر ١٩٢٤ لتلحينها، فيقول : « وردت إلى في ١٠ ديسمبر ١٩٢٤ وسأبدأ بوضع الحانها باتقان .. وسأجتهد أن تخرج للناس بعض مضمي ستة شهور من تاريخه، لأنها تحتاج إلى تنقيح في نظمها الشعرى وإبداع في تأليفها الموسيقي، (١) ».

ويضيف الحكيم أنها لم تعرض في المسرح .

« ومسرحية كارموزين ، التي اقتبس منها الحكيم هذه الأوبرا كتبها « الفريد دي موسيه سنة ١٨٥٠ ثم أدخل عليها بعض التعديلات بالاشتراك مع د. فيرون سنة ١٨٥٣ ، ومثلت لأول مرة سنة ١٨٦٥ أي بعد وفاة موسيه بثمانية أعوام ، وقد أدخل عليها بول دي موسيه تعديلات أخرى ثم أخذت عنها أوبرا كوميك سنة ١٨٨٨ .

وتضيف مقدمة المسرحية أن موسيه اقتبس موضوعها في إحدى قصص «الديكاميرون» لبوكاتشيو، وهي القصة الثامنة في اليوم العاشر، وخلصتها أن الملك «بيير» علم بالحب المعذب التي تكنه له العذراء «ليز» فذهب لزيارتها والتسرية عنها وهي مريضة وزوجها بعد ذلك شاباً من النبلاء ، واكتفى هو بطبع قبلة بريئة على جبينها وجعل نفسه حامياً عليها .

لم يدخل موسيه على فكرة القصة تعديلات جوهرية مكتفياً بتغيير الاسماء وإضافة علاقة قديمة تربط بين البطلين منذ طفولتهما، (٢) .

ثم مصر توفيق الحكيم ومصطفى ممتاز في ١٩٢٣ مسرحية بعنوان « خاتم سليمان» ويعرفنا بها الحكيم «استطعنا أن نخرج منه مسرحية غنائية لفرقة عكاشة جعلنا

(١) فؤاد دواره : مسرح توفيق الحكيم (المسرحيات المجهولة) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ، ص ٨٢ .

(٢) نفسه ، ص ٨٧ ، ٨٨ .

هذا الموضوع يحدث في مدينة شرقية في عصر قديم وأخذنا نستعرض المدن .. كنا نريد مدينة شرقية ليست من المدن الكبيرة المعروفة حتى لا يضيع الخيال من رؤوس المشاهدين وعثرنا على مدينة صغيرة في فارس اسمها « مرو » فصحبنا معاً « هذه مدينتنا » وأسمينا المسرحية « خاتم سليمان » وتقاسمنا وضع منظومات الألحان وذهبنا بها إلى فرقة عكاشة مثلت لأول مرة في ١٥ نوفمبر ١٩٢٤ وكتب المؤلفان عبارة « أوبرا كوميك ذات ثلاثة فصول » (١) ووضع الحانها كامل الخلعي ، كما مصر مسرحية « مفاجأة آرثور » عن Coup d. Arthur وأسماءها « العريس » وعرضتها فرقة عكاشة في يوم الجمعة ١٤ نوفمبر ١٩٢٤ وهي خالية من الألحان ، (٢).

ثم مصر توفيق الحكيم قصة « علي بابا والأربعين حرامي » عن ألبرت فانلو ووليام بوسناك وتقول الباحثة سيزيل ياسين أن قصة « علي بابا » قد غزت المسرح الفرنسي في القرن التاسع عشر ، فعالجها ثلاثة من الكتاب ، كتب بيكسركور (٣) ، « علي بابا والأربعين حرامي » سنة ١٨٢٣ ثم نشر سكريب مسرحية « علي بابا » سنة ١٨٣٣ وفي

(١) فؤاد دواره : نفسه ، ص ١١٠ .

(٢) انظر نفسه ، ص ٩٧ ، ٩٨ .

(٣) جليير دي بيكسركور (١٧٧٣-١٨٤٤) أثار إعجاب النقاد بالأحداث العنيفة فهو يخلط بين سفك الدماء والعاطفة ، وبالديكور الذي يبهل الأنظار وبمعالجته البارقة لموضوعات قديمة ، وكان يكتب على حد قوله لمن لا يقرأون .

وقد كتب مسرحياته في ظروف محاربة نابليون لأصالة الفنان وعدم إعطائه الحرية التي أعطاها لويس الرابع عشر للفنانين ومن أهمهم موليير ، لذلك انتشر القودفيل في عروض الأسواق والمهرجانات واستمر كغذاء وحيد لجمهور الشعب في ظل الجمهورية ثم الامبراطورية ثم العودة .

لقد لقب بيكسركور بـ « كورني البوليغار » ومن أهم مسرحياته فيكتور أو ابن الغابة Victor ou l'enfant de la forêt وقصر الإبنان La chateau des appenins وبيزارو أو غزوييرو Pizarro ou la conquête de perou و La chien de Mentargis مونتارجي .

انظر أوديت أصلان : نفسه ، ص ٢٨٠ .

سنة ١٨٨٧ قدمت أوبرا « على بابا والأربعين حرامي » من تأليف ألبرت فانلوروليم بوسناك، وهي تتكون من ثلاثة فصول مقسمة إلى ثمان لوحات وتؤكد أن الحكيم اقتبس مسرحيته من هذه الأوبرا (١).

ظهرت هذه الحكاية في أوروبا بفضل ترجمة جالان ، ولم تظهر في أية طبعة عربية ولكن تناقلها الأجيال شفاهة إلى أيامنا هذه، ولذلك لم يفكر كاتب عربي غير الحكيم في استلهاها بينما ألهمت حكايات أخرى من ألف ليلة وليلة كتابا مثل مارون النقاش والقباني وغيرهم (٢).

وتوضح د. هيام أبو الحسين أن جيلبير بيكسير يكور صاغها في ميلودراما رومانتيكية في ١٨٢٣ وفي ١٨٢٣ صاغها أوجين سكريب في قالب فودقيل ، وقد ضاعت المسرحيتان وأصبحتا في طي النسيان على عكس ما حدث لأوبرا كوميك الاستعراضية التي ألفها فانلو وبوسناك (٣).

، افتتح مسرح حديقة الأزبكية موسمه في يوم الخميس ٤ نوفمبر ١٩٢٦ بعرض مسرحية « على بابا ، تأليف حسين توفيق الحكيم (٤) وهي أوبرا كوميك (٥) وقد لحنها الشيخ زكريا أحمد ووضع أزجالها أولاً توفيق الحكيم ثم وضعها ثانياً بديع خيرى وكان بديع أكثر تفهماً لطبيعة الغناء المسرحي وأكثر قدرة على التمسير واستخدام الأمثال والتعابير الشعبية،

(1) Melle Sazdel Ahmed yassine : Influences etrangeres dans l'auvre de Tawfik el Hakim. these de Maitrise Presentee à l'universite d' Alexandrie faculte des lettres section de language et de literature francaies, Juin 1972, p. 139.

(2) El Said Atia Abul Naga: les sources francaises du theatre Egyptien (1870 - 1939). societe Nationale d'edition et de diffusion Bd. zighoud youcef Alger 1972. p.259.

(٣) انظر د. هيام أبو الحسين : نفسه ، ص ١٧٥ .

(٤) كان توفيق الحكيم قبل سفره إلى فرنسا يوقع باسمه كاملاً حسين توفيق الحكيم أما المسرحيات التي كتبها بعد سفره بتوقيع توفيق الحكيم .

(٥) بدون توقيع : على بابا على مسرح حديقة الأزبكية ، روز اليوسف ، الأربعاء ١٧ نوفمبر ١٩٢٦ .

يقول أحد النقاد معللاً سبب نجاحها بالحن الشيخ زكريا وأزجال بديع فقط .

لقد نجحت نجاحاً لم تتجحه غيرها في مسرح الحديقة مطلقاً، ولكن هذا النجاح لا يعزى بتاتاً إلى واضعها، فواجب الإتصاف يوجب علينا أن نقرر أن السبب الأكبر في نجاح تلك الرواية يرجع إلى قطعها التلحينية ، وهذه القطع من تأليف الأستاذ بديع أفندي خيرى ومن تلحين الأستاذ الشيخ زكريا أحمد، فلا فضل له إذن في نجاحها ، لأن البقية عبارة عن الأقصوصة الصغيرة التى قرأناها أيام الطفولة.. أما روايته الثانية ، فهى المرأة الجديدة وقد لاقت فشلاً وخذلاناً مريعاً ، (١٢) .

ثم قدم مسرح حديقة الأزيكية أوبرا شهوزاد في ٣٠ ديسمبر ١٩٢٦ ، يهنىء أحد النقاد مسرح ، الحديقة ، إخراج هذه الأوبرا قائلاً :

أخرج مسرح حديقة الأزيكية فى الأسبوع الماضى رواية « شهوزاد » ، الخالدة بموسيقاها وألحانها ، فكان عملاً يستحق من أجله مسرح الحديقة خالص التهنئة وبعد . فأحرى بمسرح الحديقة والقائمين بأمره أن يقصروا جهودهم ما أمكن على إخراج روايات الأوبريت والأوبرا ، فإن لهم من فخامة المسرح وفخامة المناظر والملابس ومالهم من شهرة زائفة فى عالم الغناء المسرحى وهذه أمور تكفل لهم النجاح فى عالم هذا النوع من الرواية المسرحية وهو نوع محبوب من عامة الجمهور ..

(١) بدون توقيع: حسين توفيق الحكيم: مجلة المسرح، روز اليوسف، الاثنين ١٨ يوليو ١٩٢٧، ص ٩.

حازت الرواية . شهرة لم تنلها أى رواية موسيقية أخرى والرواية لحنها فقيد الموسيقى المرحوم سيد درويش . والرواية مقتبسة عن رواية فرنسية أسمها La grande Duchesse والمقتبس هو الأستاذ عزيز عيد والملحن هو المرحوم الشيخ سيد درويش وناظم أغانيها وألحانها أو معظمها على الأقل هو الأديب بيرم أفندي الزجال المعروف ، (١) .

ويثنى ناقد آخر على الأغاني الرائعة : والألحان الجميلة والتمثيل الممتع وبصفة خاصة على صوت الأنسة عليه فوزى صاحبة الصوت الشجي الرخيم التي قامت بدور « حورية » وموسيقى الشيخ سيد درويش (٢) .

كما يتحدث أحد النقاد عن أسباب نجاحها قائلاً :

« أخرجت فرقة الأزيكية هذه الرواية ، ولم أرقصة ملحنة نجحت هذا النجاح الباهر مثلها . وكيف لا تنجح ومؤلفها هو الأستاذ عزيز عيد، وكيف لا تنجح وواضع أزجالها هو محمود بيرم التونسي ! ولماذا لا تنجح وملحنها هو سيد درويش ، ولماذا لا تنجح وقد استعدت فرقة الأزيكية لإخراجها استعداداً كبيراً . وإذا كان نجاح الرواية يقاس بمقدار حدة التصفيق وقوته، فإن نجاح شهر زاد كان نجاحاً لم يسبق أن حازته رواية قبلها فى مصر وفى كل المسارح ، (٣) .

« وللشيخ سيد درويش آثار خالدة ، وروايات خالدة وهى ثلاث روايات معروفة فى عالم الفن وهى بحسب قيمتها الفنية « شهر زاد » ، « العشرة الطيبة » ، « البروكة » ، وبعض

(١) بدون توقيع : شهر زاد على مسرح الأزيكية ، روز اليوسف ، الخميس ٦ يناير ١٩٢٧ ، ص ٧ .

(٢) انظر بدون توقيع : شهر زاد ، العروسة ، ٥ يناير ١٩٢٧ ، ص ٨ .

(٣) بدون توقيع : شهر زاد على مسرح الأزيكية ، كوكب الشرق ، ٢٦/١٢/١٩٢٧ .

الناس يقولون أن رواية شهر زاد هي أقوى ما أنتجته قريحة الشيخ سيد درويش على أن الشيخ سيد رحمه الله لم يكن يعترف بذلك مطلقاً ، فقد تحدث يوماً في هذا الموضوع فقال :
« إنهم يفضلون شهر زاد .. صحيح أنني تعبت في تلحينها إلا أنني تعبت أكثر في تلحين رواية العشرة الطيبة التي أعدها أفضل رواياتي»^(١).

● مصر سليم نخلة ويونس القاضى أوبرا تاريخية بعنوان : « كليوباترا ومارك انطون » ويعرفنا أحد النقاد بظروف كتابتها وتلحينها ثم بعرض فرقة منيرة المهدية لها في مسرح برنتانيا :

« والذي أعلمه هو أن هذه القصة قد قدمت إلى السيدة منيرة منذ سنوات عدة وأنها قدمت مقتبسة بقلم سليم أفندى نخلة^(٢) ، وأن مقتبسها قد اقتبسها من الأوبرا الفرنسية التي وضعها (جول ماسنيه)^(٣) وأنه لم يكن في النية إخراجها في مبدأ الأمر جران أوبرا كما ظهرت أخيراً ، وأن المرحوم الشيخ سيد درويش قد لحن فصلها الأول ووضع بعض ألحان الفصل الثاني أو بعبارة أدق ختام الفصل الثاني ثم مات وماتت على أثره فكرة تمثيل الرواية ، إلى أن بعثت من جديد في هذا الموسم ، فعهدت السيدة منيرة إلى الملحن المعروف داود أفندى حسنى بتلحين الفصلين الباقيين فأتم عمله ، ثم وجدت السيدة كما تقول تناقراً بين ما وضعه داود أفندى من الألحان ومالحنه الشيخ سيد في الفصل الأول ، فأعرضت عن تلحينه وكلفت محمد أفندى عبد الوهاب

(١) بدون توقيع : شهر زاد على مسرح الأزيكية (أحياء تكري الشيخ سيد درويش) ، المسرح ، الاثنين ٢ ديسمبر ١٩٢٦ ، ص ١ .

(٢) سليم نخلة مترجم وممصر مسرحي معروف اشترك في وضع كليوباترا ومارك انطون كما مصر في ١٩٢٨ عن الفرنسية مسرحيتين أطلق على الأولى اسم « الضمير » وعلى الثانية اسم « الهندية » انظر بدون توقيع : كليوباترا أو مؤلفوا الموسم المقبل ، المسرح الاثنين ١٨ يوليو ١٩٢٧ .

(٣) جول ماسنيه Jules Massenet (١٨٤٢-١٩١٢) كاتب فرنسي اشتهر بكتابة الأوبرا والأوبرا الهزلية بصفة خاصة ومن أشهرها مانون Manon انظر مجدى وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، ١٩٧٩ ، ص ٤١ .

بإعادة تلحينها ففعل ، وهى أوبرا تاريخية - تعرضت لشخصيتين تاريخيتين هما كليوباترا ومارك انطون ، (١) .

وقد اشترك يونس القاضى مع سليم نخلة فى تمصيرها إذ كتب الفصل الثالث وأعاد كتابة الفصل الثانى إذ رأى أنه مفكك وأن الكلمات مبتورة ، أما الشيخ سيد درويش فقد لحن الفصل الأول وختام الفصل الثانى واللحن الأول والأخير من الفصل الثالث ولحن محمد عبد الوهاب الفصل الثانى والثالث (٢) . وقد أحيت هذه الأوبرا الكساد الضارب فى مسارح التمثيل ، (٣) وقد نجح محمد عبد الوهاب فى الغناء ، بينما فشلت السيدة منيرة المهدية ، التى عللت ذلك الفشل بأن عبد الوهاب راعى فى وضع الألحان مزاجه وطبيعة صوته ووضع لها الحاناً صعبة الأداء ليس فيها شىء من الطرب ، (٤) .

وانتهزت منيرة فرصة مرض عبد الوهاب وسفره إلى الإسكندرية لتقوم بدور مارك انطون وقامت فتحية أحمد بدور كليوباترا ، فنجحت منيرة وفشلت فتحية مما يؤكد أن عبد الوهاب وضع الألحان الجميلة لنفسه (٥) .

ويعال ناقد آخر قلة تقديم الأوبرا والأوبريت فى المسرح المصرى بعدم وجود الملحنين ، ، فمن السهل العثور على من يعرب أوبرات عن الطليانية أو الفرنسية مثلاً ، أو من يؤلف أوبرات محلية ولكن من الصعب العثور على الملحن ، فعبد الوهاب لا يستطيع أن يلحن أوبرا كاملة وداود حسنى ولو أنه لحن شمشون ودليلة (٦) إلا أنه

(١) محرم كمال : كليوباترا ومارك انطون على مسرح برنتانيا ، الحسان ، سبت ١٢ فبراير ١٩٢٧ ، العدد ٧٢ .

(٢) انظر يونس القاضى : كيف ظهرت كليوباترا ؟ ، المسرح ، الاثنين ٢١ فبراير ١٩٢٧ ، ص ٨١ .

(٣) بدون توقيع : كليوباترا ومارك انطون ، المسرح ، الاثنين ٧ فبراير ١٩٢٧ .

(٤) بدون توقيع : روز اليوسف ، الخميس ٦ أكتوبر ، ١٩٢٧ .

(٥) انظر بدون توقيع : حول كليوباترا أولاً وأخيراً ، المسرح ، الاثنين ١٦ مايو ١٩٢٧ .

(٦) كتب إبراهيم رمزى ليبرتو شمشون ودليلة .

لا يعجب الفنانين، أما كامل الخلعي فهو عصبي جداً ، فيموت سيد درويش لم يجد أصحاب المسارح من يلحن لهم أوبريت كاملة، (١).

وبالرغم من ازدهار الأوبريت والأوبرا في المسرح منذ ١٩٢٠ إلى ١٩٢٧ إلا أن بعض الكتاب استمروا في تمصير القودفيل إذ مصر عزيز عيد لوكاندة الأنس عن جورج فيدو L'Hotel de libre échange وعرضت في مايو ١٩٢٥ ومصر إبراهيم رمزي سياحة حمروش للابيش و مصر عباس غلام (٢) سهام عن حانة مكسيم

(١) الأحف: فنيات : المسرح ، الاثنين ١٤ فبراير ١٩٢٧، ص ١٥.

(٢) ولد عباس غلام في مدينة بورسعيد في ٨ يناير ١٨٩٢ ، وأمضى فترة التعليم الابتدائي في بورسعيد ووظف بمصلحة البريد ثم حصل على (البكالوريا) وانتقل للعمل في وزارة الداخلية بالقاهرة بقية حياته كما انتسب إلى كلية الحقوق ولكنه لم يكمل دراسته بها فتفرغ لدراسة الأدب المسرحي.

عاش في فترة مسرح الشيخ سلامة حجازي وجورج أبيض حتى الحرب العالمية الأولى حيث بروز الكوميديا على يد نجيب الريحاني وعلى الكسار وفي عهد القودفيل والفرانكوآراب وبطلهما الأول عزيز عيد

أهم أعماله : أسرار القصور أو ملك وشيطان كتبها في ١٩١٢ ومثلت في ١٩١٥ ، عبد الرحمن الناصر مثلت في مسرح حديقة الأزبكية في ١٩٢١ ، ، الأمور في ١٩١٩ ، باسم القانون ، مثلتها فرقة جورج أبيض على مسرح الأوبرا في ٣٠ أكتوبر ١٩٢٤ ، كوثر مصرها عن السارق لهنري برتشتين وعرضت على مسرح حديقة الأزبكية ١٩٢٦ ، توتو قدمتها فرقة فاطمة رشدي في ١٩٢٣ - حب موبيل سنة ١٩٤٧ ، على مسرح الأوبرا في ١٩٤٧ ، شقاء العائلات مثلتها فرقة الشيخ سلامة حجازي لأول مرة في دار الأوبرا الملكية في ١٩١٦ - اللي يعيش يامايشوف في ١٩١٧ الشريط الأحمر مثلتها فرقة سلامة حجازي بتياترو برنتانيا في ١٩١٧ الزوجة مأخوذة عن La concienae de l'enfant للكاتب Gaston Devores مثلتها شركة ترقية التمثيل العربي في تياترو حديقة الأزبكية في ١٩٢١ - آه يا حرامي في ١٩٢٢ ، سفينة نوح في ١٩٢٤ سهام : تمصير عن La Dame de chez Maxime ومثلتها شركة ترقية التمثيل في تياترو حديقة الأزبكية في ١٩٢٦ - زهرة الشاي في ١٩٢٦ والمرأة الكذابة ممصرة عن Babymine التي وضعها الكاتبة الإنجليزية Margerite Mayo مثلت في ١٩٢٧ واقتبسها مسرح الريحاني باسم ، الستات ما يعرفوش يكذبوا ، الساحرة عن La grande epouvante التي وضعها André lorde et H Bauche والزوجة العذراء مأخوذة عن Huitieme femme de Barbe Blue للكاتب Alfred Svoir مثلت في ١٩٢٣ .

انظر صلاح الدين كامل: عباس غلام الكاتب المسرحي، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر.

La dame de chez Maxim لجورج فيدو وعرضت في مسرح الأزيكية ١٩٢٦ ومثلتها فرقة شركة ترقية التمثيل العربي، وقدمتها في الوقت نفسه فرقة رمسيس مترجمة وكل من شاهد المسرحيتين وقتئذ يدرك البون الشاسع بينهما ، (١).

ومصر عن الفرنسية ، كوثر ، عن السارق لهنرى برنشتين وعرضت على مسرح الأزيكية في ١٩٢٦ والزوينة عن La conscience de l'enfant للكاتب Gaston Devores وعرضت في تياترو الحديقة في ١٩٢١ ، والساحرة la grande epouvant عن Andre lorde et H Bauche عرضت في ١٩٢٧ ، والزوجة العذراء عن مسرحية Huitieme femme de Barbe blue للكاتب Aefred Savoir وعرضت في ١٩٢٣ (٢).

ويقول الناقد صلاح الدين كامل:

« كان النقاد المسرحيون وفي مقدمتهم .. الأستاذ محمد التابعى .. يعيرون على عباس علام لجوءه إلى الاقتباس وكانوا يغالون في ذلك، فيتهمونه بأن كل مسرحياته مقتبسة وأنه يكتب تحت اسم المسرحية دائماً عبارة « بقلم عباس علام، .. ولكن يجب أن نوجه إلى أنفسنا السؤال الآتى : هل الاقتباس شيء معيب على الإطلاق ؟

لا أعتقد ذلك بل يتوقف الأمر على طريقة أو نوع الاقتباس . الواقع أن هناك اقتباساً معيباً وهو الذى يلجأ الكاتب فيه إلى نقل مسرحية أجنبية كما هى مع تغيير الأسماء وبعض العبارات فتصبح « مرجريت » ، « فاطمة » . وهذا تشويه يجعل من المسرحية مسخاً لاهو مصرى ولا هو أجنبى أما الاقتباس أو التمهيد الفنى .. الذى لا يأخذ من الأصل إلا الهيكل العظمى ثم يكسوه لحماً ودماً مصريين، الاقتباس الذى يجعل من

(١) صلاح الدين كامل: نفسه ، ص ٧٧ .

(٢) انظر : نفسه ، ص ٧٣ : ٧٨ .

المسرحية شيئاً يفوق الأصل المقتبس عنه فهذا شيء لا عيب فيه .. غير أنه يجب على المقتبس دائماً رعاية الحقوق والحقائق الأدبية أن يشير إلى الأصل وإلى المؤلف ، (١).

وكشفت لجنة تحكيم الكتاب المسرحيين للفوز بجوائز المسرحيات سرقات عباس علام حتى اضطروه مرغماً إلى ذكر أسماء المسرحيات التي نقل عنها وبالرغم من ذلك فقد اعتبرته اللجنة مؤلفاً وفاز بجائزة (٢).

وتعرفنا روز اليوسف بطريقته في التصدير:

« عباس علام يكتب إذن وعيناه صوب الأفق البعيد .. وعيناه على النسخة الفرنسية لرواية باتاي أو هيرمان أو برنشتاين ، (٣).

وقد جرى على عادة نقل الرواية التي يؤلفها نقلاً مسطرة عن رواية أجنبية دون أن يراعى فوارق العادة والدين والاخلاق ودون أن يقيم وزناً .. لهذه الحقيقة وهي ان مايجوز بيبين أفراد عائلة فرنسية لايجوز في عائلة مصرية ، (٤).

اهتم معظم كتاب المسرح منذ ١٩٢٧ بالكوميديا الاجتماعية الجادة وبالإنسان العادي الواقعي كصانع الأحذية والترزي والموسيقيار والمدرس وغيرهم من أبناء الطبقة البرجوازية

(١) صلاح الدين كامل ، نفسه ، ص ٨٢ ، ٨٤ .

(٢) انظر بدون توقيع: الكتاب المسرحيون الذين فازوا بجوائز الرواية التمثيلية ، روز اليوسف ، السنة الأولى العدد (٢٣) الاربعاء ٧ ابريل ١٩٢٦ ، ص ٣ .

(٣) هنري برنشتاين (١٨٧٥-١٩٥٢) من أنجح كتاب المسرح في فرنسا وصلت ذروة شهرته قبل الحرب العالمية الأولى ، اتقن صناعة المسرحية ، ودرت عليه مسرحياته أرباحاً طائلة .. من مسرحياته ، انلص ، التي تقوم على الاثارة ١٩٠٦ والمرتفع ١٩١٧ وفيها يستخدم علم النفس الذي كان موجه بازغة إذ ذاك .

د . علي الزاغي : مسرح الدم وندموع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٢٣ ، هامش ، ص ١١ .

(٤) روز اليوسف : المؤلفون المسرحيون كيف يكتبون رواياتهم ، روز اليوسف ، الثلاثاء ٢٤ ابريل ١٩٢٨ ، ص ٢٠ .

الصغيرة والمتوسطة، وصارت شخصية « كشكش » - وهي الشخصية الرئيسية في مسرح بديع خيرى ونجيب الريحانى - نموذجاً بالياً، فبدأ بديع والريحانى موسم عام ١٩٣١ بـ كوميديا الجنىء المصرى الجادة وهى تمصير مسرحية توباز Topaze لمارسيل بانويل^(١) :

« افتتح الأستاذ نجيب الريحانى موسمه فى أوائل الشهر الحالى على مسرح الكورسال برواية « الجنىء المصرى »، وهى تمصير للرواية الفرنسية المعروفة « توباز، التى سبق أن عرضتها على مسرح الكورسال نفسه فرقة فرنسية . وقد امتاز مسرح الريحانى .. بتقديمه لروايات من الأوبريت والريفيو، التى يمتزج فيها الرقص بالألحان، أما فى هذه الرواية ، فقد خالف الريحانى مآدرج عليه وأخرجها قطعة كوميدية »^(٢).

وتقول د. ليلى أبوسيف : « انتقل الريحانى بمسرحية توباز، إلى مفهوم جديد فى مجال الكوميديا ، لأن « توباز، سآتير أخلاقية ورقيقة أكثر انتماء إلى الدراما الاجتماعية، فهى تتناول الفساد فى الدوائر المالية فى فرنسا والمجتمع الفرنسى بوجه خاص ، لهذا فالآمال هو موضوعها الأساسى^(٣) .

ويضيف محمود زمزم كيفية تمصير بديع والريحانى لها إذ قاما بالتركيز على معالجة أمور تهم بيئتهما ومجتمعهما فى المقام الأول.

(١) انظر: د. ليلى أبوسيف : نفسه ، ص ١٧٨ .

ولد مارسيل بانويل فى قرية أريانى بالقرب من مرسيليا فى ٢٨ فبراير ١٨٩٥ ، بدأ حياته الأدبية بالتأليف المسرحى، فقد كتب مع بول نيفوا مسرحية تونتون عام ١٩٢٢ وهى كوميديا هزلية ثم أعقبته بمسرحية تجار المجد وهى هجاء لاذع لمن يستغلون أسماء ضحايا الحرب من أجل مصالحهم الخاصة ، وفى ١٩٢٦ وضع مسرحية جازوفى ١٩٢٨ ألف طوباز وهى كوميديا من نوع التوديقيل ثم ماريوس .

انظر محمود زمزم: مقدمة طوباز لمارسيل بانويل، ترجمة محمود زمزم - مراجعة د. على درويش، من المسرح العالمى (١٨٣) الكويت ١٩٨٤، ص ٨:٥ .

(٢) بدون توقيع : الجنىء المصرى على مسرح الكورسال ، المصور، ٢٥ ديسمبر ١٩٣١ .

(٣) د. ليلى أبوسيف: نفسه ، ص ١٧٨ .

ومسرحية ، توباز، تعالج موضوعاً أزلياً وهو موضوع المال وكيف يلهو المال بالضمائر والواجبات والأخلاق ولذلك فهي تفوقت في مسرح باريس وكان موضوعاً مناسباً لتمصيره وقد اهتم بديع بتيمة المال في مقابل السعادة قبل تمصيره لمسرحية الجنيه المصري إذ كتب في فبراير ١٩٢٤ مسرحية ، الفلوس ، و البرنيس ، كما كتب زجلًا^(١) لحنه الموسيقار داود حسنى عن هذه التيمة .

وتعد هذه الكوميديا إرهاباً لمرحلة الكوميديا الاجتماعية إذ مصر بعد ذلك «الستات ما يعرفوش يكذبوا ، وحكم قراقوش ، و الدلوعة ، و الدنيا لما تضحك ، و ٢٠ يوم فى السجن ، و لو كنت حليوه .»

ثم مصر يوسف وهبى ، بيومى أفندى ، عن الأب ليونارد ، جان ايكار ، وعرضت في مسرح رمسيس ١٩٣٣ وقد مصرها محمد تيمور للمرة الأولى في ١٩١٨ . وتعد بيومى أفندى ميلودراما لا تخلو من بعض عناصر الكوميديا وخاصة في الفصل الأول حيث سيطرة الزوجة على زوجها وابنتهما ، ويوضح أحد النقاد سبب تأثره بها : « أخرجها يوسف وهبى وأعجبت بها لواحدة من اثنتين إما لأتنى سهل التأثر إلى درجة ملموسة وإما أن هذه الرواية من القوة والعنف وسلامة الموضوع ودقة الحكمة بحيث أن تأثرى

(١) الزجل هو :

الجنيه الجنيه	الدنيا من غيره	تسوى ايه
الجنيه أمال ايه	ماهى كل خييتى	من الجنيه
الجنيه شاف بختى عدلى		
امشى تمشى ورايا	اتومييلات وملاكى	
كلمة يا اسى لأ	اسمعى بس لأ	
وان اجرى تجرى ورايا	ترامويات ملاكى	
كلهم ياطور لأ	ياختز أور لأ	
ياطافى ياخفاقى	واتا عماله ابلع	

بديع خيرى : الف صنف ، ٢٧ يوليو ١٩٢٦ .

صادر عن منطق ودموعى التى سكبتها معقولة ومفهومة ويغلب على ظنى الفكرة الثانية لأنها أكثر انطباقاً على الواقع فلم أكن وحدي أبكى متأثراً بمشاهد الرواية المليئة بالإنسانية والحب والرحمة ، (١) .

• مصر بديع خيرى ونجيب الريحانى ، الدنيا لما تضحك فى ١٩٣٤/٣/١ عن ١٠٠٠ فرنك فرنسى لليوم Gent mille francs par jour ثم الشايب لما يدلع عن ميكيت وأمها Miquette et sa mère للكاتبين الفرنسيين MM Robert de flers et G A de Caillavet (٢) وأطلق عليها بديع ، كوميديا اجتماعية راقية ، لأنها تتضمن لمسات أخلاقية ويحدثنا ناقد آخر عن بروقات هذه المسرحية فى مقال بعنوان « بين نارين » ، ونجيب الريحانى هو الواقع بين نارين لا يدري أيهما أهون لهيبا ، وهو يقوم الآن بعمل بروقات رواية الافتتاح .. من تأليف الأستاذ بديع خيرى المؤلف الكوميدي الكبير .

ونعود إلى النارين : النار الأولى هى السيدة عزيزة أمير التى لا تريد أن يشاركها ولا الهواء فى مجد لقب بريمادونة فرقة الريحانى وهو كما ترى مجد رخيص والنار الثانية ؟! هى المحروسة لشبابها .. السيدة زينب أو زوزو شكيب التى كتب معها نجيب عقداً على أن تقوم بالأدوار الممتازة فى رواياته التى تخرجها فرقة بعد عمر طويل .

فالسيدة عزيزة أمير تحضر البروقات وتحاول أن تحفظ الدور .. وزينب تنتظر الدور المدهش الذى يجب أن تظهر فيه من أول رواية يخرجها نجيب قرر نجيب أن يعمل قرعة بين الممثلين التى يقول الحظ أنها صاحبة الدور الأول فى الرواية

(١) م . ع . ر : نفسه ، ص ٢٢ .

(٢) عرضت فى باريس فى ١٩٠٤ حيث قدمها مسرح المتنوعات ، والكاتبين مؤلفات مسرحية أخرى مثل طريق الفضيلة Les sentiers de vertu ou L' Ange de foyer وحظ الزوج La chance du Mari وقد اختار الكاتبان اسم ميكيت Miquette لأنه يثير دهشة الجمهور وحب استطلاعهم .
انظر :

M M Robert de Flers et G A de Caillavet : Miquette et sa merec. illustration theatrale (Journal d'actualités dramatiques Rue Saint Georges. Paris.p. 1.

الأولى فازت بالقسمة والنصيب ، وعلى الخاسرة أن تنتظر دورها فى الرواية الثانية . والمعروف أن نجيب لا يخرج الرواية الثانية إلا بعد عمر طويل ، (١) .

• بدأ الأستاذ نجيب موسمه الجديد هذا العام فى الأسبوع الماضى على مسرح برنتانيا برواية ، الشايب لما يدلع ، وهى من النوع الكوميدي الخفيف الذى يمتاز ببساطة وسهولة وخلوه من مبالغات التوديق وتهويلاته فى سير الحوادث ورسم الشخصيات .. وقد أراد بها أن يتمشى مع التطور الذى بدأ يوم أخرج رواية الجنيه المصرى .. ونجاح هذه الرواية يدل فى الوقت نفسه على أن الجمهور قابل للتطور مستعد أن يقابل كل خطوة جديدة فى تهذيب الروايات التى تقدم إليه قبولاً طيباً ومن رأى ازدحام مسرح نجيب طوال الأسبوع الماضى بجمهور المشاهدين يشهد بذلك ، (٢) .

مصر بديع خيرى ونجيب الريحانى ، حكم قراقوش ، عن Si j'etais roi وترجمها إبراهيم رمزى تحت عنوان لو كنت ملكا ولكنه لم يترجمها عن أصلها الفرنسى بل عن ترجمة انجليزية لها وهى If I were a king للكاتب الإنجليزى John Macarthy وعرضت ممصرة فى اكتوبر ١٩٣٥ .

• وهذه الأوبرا مأخوذة عن حكاية أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد التى لم ترد فى الطبقات الأساسية لألف ليلة وليلة . وردت فى طبعة بيروت الصادرة عن المكتبة الكاثوليكية (١٩٨٩-١٩٩٠) ولكن الغرب عرفها عن طريق ترجمة چالان التى نشرها تحت عنوان النائم اليقظان ... ، (٣) .

لاقت حكاية ، أبو الحسن المغفل ، اهتماماً كبيراً من الكتاب المسرحيين المصريين إذ قدمت فى المسرح المصرى عدة مرات ، استمدها مارون النقاش

(١) بدون توقيع : بين نارين أخبار المسارح والملاهى ، روز اليوسف ، الاثنين ، ١٩ نوفمبر ١٩٣٤ ، العدد ٢٥٢ ، ص ٣٦ .

(٢) محمد على حماد : كوكب الشرق ، مساء الخميس ٢ شعبان ١٣٥٣ ، ٢٩ نوفمبر ١٩٣٤ .

(٣) انظر د . هيام أبو الحسين ، ص ١٧٧ .

في مسرحيته ، أبو الحسن المغفل، وعرضت في ١٨٤٩^(١). وعرضها جوق قرداحي في تياترو الأوبرا تحت عنوان ، هارون الرشيد والصيد في ١٤ مارس ١٨٨٦ ، إذ عثرت على اعلان لها في جريدة الأهرام : « مساء غد يشخص جوق حضرة قرداحي أفندي في تياترو الأوبرا الخديوي بالعاصمة رواية ، هارون الرشيد والصيد.. على ذمة جمعية التوفيق الخيري»^(٢). كما كتب بديع خيري ونجيب الريحاني ، لو كنت ملك ،^(٣) وعرضت في مايو ١٩٢٤ ، كما قدم يوسف وهبي المسرحية نفسها تحت عنوان ، حكم قراقوش، في مسرح رمسيس بالاشتراك مع جورج أبيض وروز اليوسف في ١٩٢٦ ومصريديع خيري ونجيب الريحاني مسرحية ، لو كنت ملكاً ، الفرنسية تحت عنوان ، حكم قراقوش ، وقدمت في يناير ١٩٣٦^(٤) ، في مسرح رمسيس من ألحان الشيخ زكريا أحمد كما استمدها بديع خيري في أوبريت ياسمينه ، وعرضها في نوفمبر ١٩٣٨^(٥) في مسرح الريحاني.

كما اهتم كتاب المسرح الفرنسي بهذه الحكاية واستفادوا منها عدة مرات إذ استفاد منها ، فرانسوا كوييه ، في مسرحية ، في سبيل التاج ، ووضعها مصطفى لطفى المنفلوطي في القالب الإنشائي (كان بعض العارفين بالفرنسية يترجمون له المسرحية

(١) انظر مارون النقاش : أبو الحسن المغفل ، المسرح العربي : دراسات ونصوص ، اختيار وتقديم

د. محمد يوسف نجم، بيروت ١٩٦١ ، ص ٦٩ : ١٩٢ .

(٢) اعلان الأهرام ، العدد ٤٦٧ ، ١٣ مارس ١٨٨٦ .

(٣) انظر د. ليلى أبو سيف : نفسه ، ص ١١٠

(٤) انظر نفسه ، ص ٢٠٠

(٥) انظر ايزيس : ياسمينه على مسرح الريحاني ، الصباح ، ١٩/١١/١٩٣٨ .

إلى العربية ، فيتولى هو وضعها في قالبها الاتشائي تحت عنوان رواية تمثيلية في ١٩٢٠ (١) ، كما ترجمها أحمد رامى في ١٩٢٨ (٢) .

ثم مصر بديع خيرى ونجيب الريحاني مسرحية Bichon (٣) لجان لوتراز Jean de létroz تحت عنوان « لو كنت حليوه » في ٦ يناير ١٩٣٨ (٤) ومثلها نجيب الريحاني ثانية في مسرح دار الأوبرا الملكية أمام جلالة الملك، إذ يقول أحد النقاد مصوراً تشجيع الملك لتمثيل نجيب وإعجابه بالمسرحية .

« حظى الأستاذ نجيب الريحاني مساء الخميس الماضي بشرف التمثيل أمام جلالة الملك في حفلة النادي الأهلى على مسرح دار الأوبرا الملكية ، فقام مع فرقته بتمثيل رواية « لو كنت حليوه » .. وهى آخر رواية جديدة أظهرتها الفرقة فى هذا الموسم ، وقد حدث فى خلال تمثيل الفصل الأول أن دخل إلى الكواليس حضرة صاحب العزة محمود بك السيوفى وقال « لقد صدر النطق السامى الكريم بمقابلة الأستاذ نجيب الريحاني والأستاذ بديع خيرى » .

وبعد أن أسدلت الستار فى الفصل الثانى حظى الأستاذان نجيب الريحاني وبديع خيرى بشرف المثل بين يدي حضرة صاحب الجلالة الملك فى غرفة الاستراحة .. ودخل الأستاذ الريحاني ، فقبل يد جلالة الملك ، فابتسم جلالتة وقال : أهلاً ياسى نجيب .. انت الليلة ضحكتنا كثير فقال نجيب :

– دا عطف من جلالة الملك ما استحقوش! ..

(١) انظر مصطفى لطفى المنفلوطى : فى سبيل التاج (مؤلفات مصطفى لطفى المنفلوطى الكاملة) فى دار الجيل ، بيروت ، ١٩٢٠ ، وانظر خير الدين الزركلى : قاموس تراجم الأعلام ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ج ٩ ، نوفمبر ١٩١٩ ، ج ٧ ، ص ٢٣٩ .

(٢) انظر فوزى عطوه : ص ٢١٨ ، ٢١٩ .

(٣) بيشون : عرضت للمرة الأولى فى ٣ ماير ١٩٣٥ فى مسرح Theatre de la Michodiere

(٤) انظر : د. ليلى أبو سيف ، نفسه ، ص ٢٦١ .

على أثر انتهاء تمثيل الرواية عَزَف السلام الملكي .. بأخذت الجماهير تهتف بحياة ملك البلاد .. فإذا بالجماهير تفاجأ بجلالته يلوح بيده ليقف الجميع في أماكنهم ثم صدر النطق السامي « ان شاء الله يكون كل واحد فيكم انتفع بهذه الرواية .. »

والأستاذ بديع خيرى وهو شريك الأستاذ نجيب الريحانى فى تأليف هذه الرواية الظريفه الناجحة .. أبلغنا أنه سيخص «الصباح» فى العدد القادم بالزجل الذى يصف فيه المقابلة الملكية الكريمة ،^(١) . كما أعاد نجيب تمثيلها فى ٢٤ يناير ١٩٣٨ فى تياترو ريتس^(٢) .

ثم مصر بديع خيرى ونجيب الريحانى « الستات مايعرفوش يكذبوا » عن Mon Bebe « حبيبتي » وعرضت فى إبريل ١٩٣٨^(٣) .

أما مسرحية « الدلوعة » فقد مصرها نجيب وبديع خيرى عن كوميدى فرنسية بعنوان « قطعة الشيكولاته الصغيرة لبول كافو - Paul cavault: La Petite chocolatière^(٤) » .

(١) بدون توقيع: فرقة الأستاذ نجيب الريحانى فى حضرة الملك، الصباح، ١٩٣٨/٤/١ .

(٢) اعلان، روز اليوسف ، الاثنين ٢٤ يناير ١٩٣٨ .

(٣) انظر بدون توقيع : نجيب الريحانى يقدم رواية الستات مايعرفوش يكذبوا ، الصباح، ١٩٣٨/٤/٢٩ .

(٤) Paul Gavault : عمل فى بداية حياته صحفياً، ثم اتجه إلى كتابة المسرح ١٨٩٧ : ١٨٩٨ ، وكتب فودفيل رجل المطافى فى الخدمة Le Pompier de service وقد اقتبسها عن مسرحية كلاسيكية ثم كتب مدام فليرت Madame Flirt وابن المعجزة L'enfant du miracle وكتب أيضاً إلا خمسة Mois Cinq ويا عزيزى أو يا حبيبى Mon cheri ، ثم قطعة الشيكولاته الصغيرة - La petite chocolatière وقد نجحت فى المسرح العالمى وهو مسرح النهضة وتعد قطعة الشيكولاته المثل الأعلى للمسرح الجميل أو السعيد .
انظر:

Paul Gavault: La Petite chocolatière L'illustration theatrale (Journal d'actualités Dramatiques .13 ovembre 1909,p.1.

وقد افتتح موسم التمثيل في ١٩ أكتوبر ١٩٣٩ بهذه المسرحية وهي كما يعرفها بديع خيرى كوميديا أخلاقية وعرضت في تياترو ريتس بشارع عماد الدين (١).

ويضيف الناقد صلاح الدين كامل ان عباس علام قد أعطاه سنة ١٩٢٧ في خلال الموسم الأول لتياترو فيكتوريا موسى مسرحية انجليزية اسمها Tantalising Tommy مقتبسة عن مسرحية فرنسية La Petite chocolatiere طالباً إليه ان يقتبسها ، مع تلميع دور البنت لكي تقوم فيكتوريا بتمثيله في الموسم التالي ، .. ولما لم يقدّم تياترو فيكتوريا موسماً ثانياً بقيت هذه المسرحية مع غيرها من الروايات تائهة في رفوف مكتبتى .. وحضرت بعد ذلك بسنوات مسرحية الدلوعة .. في مسرح الريحاني فإذا بها نفس المسرحية .. إلا أنني احقاً للحق أقول ان نجيب الريحاني وزميله بديع خيرى قد ابدعا في اقتباس هذه المسرحية والباسها ثوباً مصرياً خالصاً ، (٢).

ويقول ناقد معاصر .. ، إن رواية الدلوعة مقتبسة عن رواية بنت ملك الشيكولاته لكن اقتباسها ولغتها السهلة الجميلة ونكاتها الراقية الرائعة جعلتنا ننسى أنها مقتبسة ، (٣).

ويوضح ناقد آخر أن الريحاني استدرج الجمهور مؤقتاً لمشاهدة مسرحياته بتقديم شخصية أبى الكشاكش ثم لاحظ بفطنته بعض ميل الجمهور وشغفه باللهو فاندمج في شخصية كشكش ولما نال قسطاً وافراً من الحظ والشهرة استدرج الجمهور إلى الكوميديا الاجتماعية ونجح فيها بفضل بديع خيرى زعيم المؤلفين الكوميين (٤).

(١) انظر إعلان عن افتتاح مسرحية الدلوعة ، روز اليوسف ، الاثنين ، ١٦ أكتوبر ١٩٣٩ .

(٢) صلاح الدين كامل : نفسه ، ص ١٢ .

(٣) ع : الأستاذ نجيب الريحاني يقدم الدلوعة ، على مسرح ريتس ، الصباح ١٩٣٩/٤/٢١ .

(٤) انظر : محمود صادق سيف: رأى في الأستاذ الريحاني وروايته الجديدة الدلوعة ، الصباح ، ١٩٣٩/٤/٢١ .

كما مصر بديع ونجيب (ثلاثين يوم في السجن) عن عشرين يوماً في الظل في ٩ مايو ١٩٤١ ، ثم حسن ومرقص وكوهين عن La Petite cafe للكاتب الفرنسي تريستان بريار Trisran Bernard (١) .

ويحدثنا بديع خيرى عنها فيقول :

« وفور عرض هذه المسرحية قامت ضجة كبرى، حاولت أن تخنق المسرحية في مهدها، أولها من الأزهر وثانيها من بطريركية الأقباط الأرثوذكس وثالثهما من الحاخام الأكبر واعترضوا على الأسماء الثلاثة حيث قال الأزهر أن حسن سبط الرسول عليه السلام وقالت بطريركية الأقباط الأرثوذكس أن : مرقص : الرسول أول من بشر بالمسيحية وإن البطريركية نفسها يطلق عليها اسم الكرازة المرقسية وقال الحاخام الأكبر لليهود إن كوهين بالعبري : الكاهن الأعظم ، وطلبوا تغيير الأسماء فرفضت تغييرها لأنها من واقع الحياة» (٢) .

وبعد فقد كان لابد من التفصيل في العرض التاريخي للمسرحيات المصرية وتوضيح الأسباب السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي أدت إلى تمصير القودفيل ثم إلى تمصير الأوبريت والكوميديا الجادة كما أوضحت أسباب اختيار الكتاب المصريين لمسرحيات فرنسية بعينها ولكتاب فرنسيين بعينهم للتمصير عنهم .

(١) تريستان برنار : مؤلف مسرحي (١٨٦٦-١٩٤٧) بدأ بمسرحية الأرجل المعدنية في ١٨٩٥ وأصبح من أشهر المؤلفين والممثلين في مسرح البوليفار في باريس ويتميز بالفكاهة الخلوة والموهبة والقدرة على الملاحظة وبالهجاء الخفيف وأفضل مسرحياته : الانجليزية كما يتحدثونها في ١٨٩٩ والأصابع الثلاثة ١٩٠٥ والمقهى الصغير في ١٩١١ .

Alfred simon : dictionnaire de théâtre francais contemporain, libraire la rousse 1970, p. 185. 186.

(٢) بديع خيرى : حسن ومرقص وكوهين على مسرح أمريكا، الكواكب ١٧/٧/١٩٦١ .

الفصل الثانى

ظواهر التمصير فى مسرح ما بين الحربين

الفصل الثالث

ظواهر التمثيل في مسرح ما بين الحربين

أولاً : الظواهر المشتركة في تمثيل الكوميديا عند الأستاذ محمد تيمور ونجيب
الريحاني وبتديع خيرى وأمين صدقى وعباس علام :

١ - تغيير أسماء الشخصيات من فرنسية إلى مصرية : أصبحت ، آنستين ، فى
مسرحية ، الجنه المصرى ، بتديع خيرى ونجيب الريحاني نعيمة وه تامير ، خميساً
وه سوزى ، فتكات وه موش ، حسونه وه بنيناك كاستيل ، بهريزاً وه روجيه دى برثيل ،
نبيلاً وه الطالب جاستون ، أنيساً وفى ، الشايب لما يدلغ ، بتديع ونجيب بوش هى فاسوخة
ومدام جراندبيه هى كاملة أم بطاطا ، وميكيت هى ، بطاطا ، وبونشابلون هو الممثل شنكل
والمركيز هو الباشا أبو الركب وأوريان هو كعب الغزال ولا بورية يقابل الغفير طحلب وفى
، الدلوعة ، بتديع ونجيب بول هو أنور ، وجولى الخادمة زيبه وفلورز العروس طعمة
ومينچول لا بيسطول هو الباشكاتب نسيم وچيكور هو احسان ولا بيسطول هو الزعفرانى باشا
(والد فكريه) وفى ، لو كنت حليوه ، بتديع ونجيب أوزيت هى أزهار وبولين أختها هى
ليلى وكريستيان هى سوسن وآدموند هو عبد الحفيظ وارچستان هو شحاته أفندى وچاك
ابن آدموند هو فريد والطفل بيشون هو سنجق وجومبييه هو غندور ولولو العشيقه هى
سوسو وفى ، عبد الستار أفندى ، لمحمد تيمور المربية مارت فى مقابل البواب خليفة
ولييونار هو عبد الستار وچان هى جميلة ابنة عبد الستار واللورد هو فرحات والدكتور
أندريه هو بليخ .

كما جعل بتديع خيرى ونجيب الريحاني فى ، حكم قراقوش ، فيلون بندقا والوزير
تريستان كركدناً والملك لويس الحادى عشر هو قراقوش ، وكاترين دى فوسيل هى شمس ،

وتيبو دوسيتى هو مراد أغا والضابط أوليفيه هو چاكوس وتقابل شخصة العراف شخصة
العجربة، والعاملون فى الحانة من مطربين وغيرهم ، هوجت وجاى تابارى وكولين
وجيهان، هم لصوص المقهى (عجلان - الهرو - الفحل - زردق) .

وعند أمين صدقى فى ، خليك ثقيل ، قلو سيه هى تريز وفانيلان هو كشكش وجعل
عباس علام فى مسرحيته ، سهام ، الممصرة عن حانة مكسيم لفيدو ، لاموم، سهام و
، بيتى بو ، سماحه ، و ، جنكور ، سمرياً ومدام بيتى بو أو جبرائيل هى سكينه والخادم إتيان
هو سالم وكوريتيو هو عزيز و المركيز هو الباشا الصعدي .

٢ - تغيير الأماكن من أماكن فرنسية إلى مصرية : غَيْرَ بديع خيرى والريحانى
فى مسرحيتهما ، الدلوعة ، المكان من مدينة سيزل " Suzy " على حافة غابة ليون إلى
ضاحية ، أبو نوشه ، من ضواحي مصر ، وبينما تسافر كريستيان فى ، لو كنت حليوه ،
إلى سويسرا تسافر سوسن إلى بنى سويف وتطور أحداث الفصل الثانى فى صالون فندق
الماركيز فى باريس جعلها بديع ونجيب تدور فى شقة أبى الركب باشا فى الزمالك ، وفى
، الشايب لما يدلع ، تحول المكان من مكتب لبيع التبغ فى مدينة شاتوتير إلى محل بقاله
عوكل فى كفر سحتوت وحانة الفيركون فى ، حكم قراقوش ، تحولت إلى حانة مرجوش ،
ومصر المكان فى الجنيه المصرى ، ففى توباز تدور الأحداث فى مدرسة موش أما فى
الجنيه المصرى ففى مدرسة حسونة .

٣ - مصر بديع خيرى والريحانى عناوين المسرحيات ، فقطعة الشيكولاته
الصغيرة أصبحت الدلوعة وهى السمة الأساسية فى شخصة فكرية ، وميكيت ووالدتها
تحولت إلى ، الشايب لما يدلع ، لتوضيح التناقض بين العجوز والصبي ، وهو عنوان يثير
تشويق القارئ لمعرفة ماذا يحدث لو تصابى العجوز أو الشايب لما يدلع ؟

أما بيشون أصبحت عند بديع ونجيب ، لو كنت حليوه ، لأن تيمة المال تسيطر على
الصراع ، فالمال يجعل ، شحاته أفندى ، الدميم جميلاً أو ، حليوه ، فقد وفق الكاتبان فى اختيار

هذا الاسم ، أما بيثون في المسرحية الفرنسية فهو اسم الطفل التي ادعت كريستيان أنها أمه وأن أباه هو اوجستان لكي تجبر الأب على تزويجها من اوجستان وهو شخصية ثانوية مما يؤكد اهتمام الكاتبين المصريين بتيمة المال أكثر من الكاتب الفرنسي . وأصبحت « توباز » وهو اسم الشخصية الرئيسية في المسرحية الفرنسية « الجنيه المصري » لبروز تيمة المال أيضاً ، وأطلق بديع ونجيب هذه التسمية في أثناء الأزمة الاقتصادية الخائفة ، إذ عانى الشعب المسكين آلام الفقر ، واتسمت الظروف الاقتصادية بهبوط شديد ، فهبط ثمن القطن في ١٩٢٦ وتعرضت الرأسمالية الزراعية في ١٩٢٩ لأزمة اقتصادية نتيجة لتعرض الرأسمالية العالمية للأزمة عقب انهيار مفاجيء في ثمن القطن ، ولما كانت مصر خاضعة للسوق العالمي فقد مرت بهذه الأزمة وازداد فقر الفلاح وظلت الإيجارات على ما هي عليه ، (١) .

ويحل أحد النقاد اختيار نجيب وبديع لهذا العنوان بقوله : « أراد نجيب أن يجرح عواطف الجماهير الفقيرة بذكر الجنيه ورسم الجنيه في إعلانات المسرحية التي ينشرها على جدران العاصمة ، ويظهر أن الأستاذ نجيب في سعة من العيش أنسته مانحن فيه من فاقة وفقير بدليل أنه رسم الجنيه في إعلاناته وكتب عليه بنك الريحاني الأهلى بدلاً من البنك الأهلى المصرى وهذا يكفى لإغراء الجماهير بالسعى إلى مسرح الكورسال لطمهم يطفئون حرارة شوقهم إلى المال برؤية الجنيهاات تتدفق إليهم من بين يدي الأستاذ الريحاني لاسيما وأنه مضى عليهم زمن طويل لم يسمعوا عنه شيئاً ، (٢) .

ومصر الكاتبان عنوان المسرحية الفرنسية لوكنت ملكاً فأصبح « حكم قراقوش » ، متأثرين بكتاب « الفاشوش في حكم قراقوش » لابن مماتى ، وهو « أقدم الكتب الفكاهية بالمعنى الدقيق للفكاهة في تاريخ مصر الإسلامية » ، ألفه الأسعد بن مماتى صاحب ديوان الجيش ، فلما توفي خلفه ابنه الأسعد في عمله ، ثم اسندت إليه الشئون المالية فأحسن

(١) انظر نجوى عانوس : شخصية العمدة في « المسرح المصرى » ، ص ٧٢ .

(٢) بدون توقيع : الجنيه المصرى على مسرح توكورسال ، النيل ، ١٤ ديسمبر ١٩٤١ .

تدبيرها ، واشتهر الأسعد بن مماتى فى عصره بسرعة البديهة والذع فى النادرة وقد
تعلق بشخصية عاصرتة هى شخصية قراقوش التركى ، أحد قواد صلاح الدين واسمه
بهاء الدين قراقوش ، وكان صلاح الدين يوليه مقاليد مصر حين يغيب عنها فى حروبه ،
وقد صوره الأسعد بن مماتى فى نواتره فى صورة تقوم على الفكاهة والسخرية هى
صورة الحاكم الظالم الغبى الشديد القسوة ، وذلك فى كتابة «الفاشوش فى حكم قراقوش
، أى الغباء والحمق فى حكم قراقوش فالفاشوش هو الأحمق وقشفش الرجل ضعف عقله
واقطط فى الكذب والادعاء ، (١) .

وتوضح د. ليلى أبوسيف أن « قراقوش ، وزيره رمزان للملك فؤاد وحاشيته ، وخاصة
رئيس الوزراء إسماعيل صدقى ، الذى تولى منصبه فى عام ١٩٣٠ وقضى على النظام تماما ،
فألغى الدستور واستبدل به دستوراً آخر ، وأطلق يد الملك ، وعدل النظام الانتخابى وأخضعه
لرقابة صارمة .. ومنذ عام ١٩٣٠ إلى ١٩٥٢ كان الملك وحكومته منغمسين فى الصراع
على السلطة ، متناسين شقاء الجماهير وبؤسها . ومن تلك الشقة الهائلة التى كانت تفصل بين
الحاكم والمحكوم - ولدت الفكرة الأساسية لمسرحية « حكم قراقوش ، (٢) .

كما وضع أمين صدقى لمسرحية الديك الرومى لفيدو عنوان « خليك تقيل ، وهو
تعبير شعبى .

٤ - إبداع شخصيات مصرية من البيئة الشعبية والمتوسطة وشخصيات أجنبية عاشت
فى مصر :

(أ) إبداع شخصيات من البيئة الشعبية والمتوسطة :

أبداع بديع خيرى ونجيب الريحانى شخصية بائع السمك « جاد » ، وهو رجل أسمى
فهلوى ، وقح ، سليط اللسان ، يأتى إلى ياقوت مدرس الجغرافيا ليشتكو له سوء درجات ابنه

(١) نجوى عاتوس : شخصية العمدة ، ص ١١٧ . وانظر كذلك : د/ شوقي ضيف ، فى الشعر والفكاهة
فى مصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ٩٢ .
(٢) د. ليلى أبوسيف : نفسه ، ص ٢٢٣ .

مشيراً إلى الأزمة الاقتصادية التي عانت منها مصر وقتئذ مستخدماً كلمات وتشبيهات تتناسب مع عمله كيانع سمك .

جاء : عدم المؤاخذه الواحد طالعة زرابينه من الأزمة ومن وقف الحال، آه أنا باحط على مقصوف العمر ده ٣٠ صاغ عندكم فى المخروبه دى.. وقه السمك مابتكسبش معايا ثلاثة أبيض. ازاي الحال يابن سيدى.

ياقوت : .. انما حضرتك تبقى والد التلميذ.

جاء : هبابه ياسيدى. زفته . لطامه . ينعل أبو كده .. ده وقت ناشف قوى ياحضرة أنا بادفع ٣٠ صاغ فى المخسوفه بتاعتكم دى. الزبون دلوقت على بال مايشترى بقرش صاغ سمك بينشف ريقى. آه الزباين بقم دلوقت شح ياحضرة^(١).

ثم يخاطبه مستخدماً الفاظاً تتفق مع عمله ، فالشهادة يطلق عليها « سركى » ويشبه أنف « ياقوت » ، بيلح البحر^(٢).

أضاف أيضاً فى المسرحية نفسها شخصية الصحفى لينتقد طبقة الصحفيين، فالصحفى يتراجع عن إفشاء سرقات وقصائح « ياقوت » فى مقابل الرشوة بمبلغ خمسين جنيهاً :

ياقوت : طيب وايه كان الداعى للطنطنه فى حكاية فارغة زى دى.

الصحفى : فارغة . سعادتك تجهل مهمة الصحافة ، الصحافة ياسعادة البيه من أول واجباتها السهر على صيانة الأخلاق، واكتشاف كل عمل دنئ هو ده سبب وجود الصحافة . مع الأسف حاتصدر الجريدة وفيها تفاصيل وافية وقد أعذر من انذر. إذا كان عندك مأمورية تكلفتى بيها اتفضل . أظن سعادتك فهمت كفايه.

(١) بديع خيرى ونجيب الريحانى: الجنيه المصرى ، دراسة سمير عوض، المركز القومى للمسرح والموسيقى، ١٩٩٢، ص ٢٥.

(٢) نفسه ، ص ٣٦.

ياقوت : أيوه طبعاً أرجو ان تشكر حضرة المدير بالنظر لاهتمامه في اكتشاف الخفايا والمحافظة على مصالح المغفلين ، وبرهان لإعجابي قول له يشيع لي وصل بخمسين جنيه بصفتي مشترك لمدة سنة (١) .

ويتساءل أحد النقاد لماذا زج بديع الصحافة في مسرحيته ، فهناك قليل من الصحفيين غير الشرفاء والادعياء ولكن معظمهم من الشرفاء (٢) .

كما أبدع شخصية ، حميدة البلانة ، في الشايب لما يدلع ، ، فعندما يحب أبو الركب باشا فتاة صغيرة تدعى ، بطاطا ، طلب من محاميه ، صنيير ، أن يساعده في التخلص من عشيقته حميده بأن يعطيها مائة جنيه في مقابل عدم مطاردتها له :

حميده : (داخله) : أبو الركب هي هي سبواها له وجت على حاله الركب امارات لولب الركب امارات زمبلك الصبح في مصر والظهر في كفر حنس والعصر في محطة بنس (ترى صنيير) يوه عواف .. انت هنا يا قلم القضايا

صنيير : الله يعافيكى أنا هنا يا قلم السوابق .

حميده : حلوه ياواد انت ياوحدجى

صنيير : العفو يا بت انتى يا خمسجيه

حميده : راجع امته من السفر ادلعدى موكلك

صنيير : موكلك انتى انا باكل من بيتنا

حميده : كداب من بيت المشبوهين المساجين والمشانيق من بيت شفاطين

الحقوق ومزيقين النقود ومهريين الحشيش

(١) بديع خيرى ونجيب الريحاني : الجنيه المصرى ، ص ١١٥ .

(٢) انظر بدون توقيع : النيل ، ١٤ ديسمبر ١٩٢١ .

صنير : حشيش وانتى مابتكليس من بيت المخاطيب والعرايس فلانه دخلتها بكره
تعالى نقرشها ياحميده يابلانه .

حميده : انقرشها بالورد والحنه موش بالسلاسل والكليشات أدخلها دنيا ما
ادخلهاش سجن الاستئناف^(١) .

أبداع بديع خيرى والريحانى مقابلة بين عمل ، البلانة ، وظيفة المحامى ،
قالورد والحنة ادوات التزيين عند ، البلانة ، تقابلها السلاسل والقيود عند المحامى ، كما
استمد ، القفشة ، من التراث الشعبى بين كلمتى موكلك بمعنى أكل وسرقة مال الموكل
وموكلك أى المسئول عن قضايا الموكل .

كما أبداع شخصية ، عبد الجليل ، الفلاح الفقير الذى يطلب من الباشا مساعدته
فى إخراج زوجته من مستشفى المجانين لأنها تلبس الدجاج الأسود طراطيراً حمراء
والدجاج الأبيض طراطيراً خضراء للتمييز بينهما .

عبد الجليل : بقا مبروكة مراتى عندها فوق السطح تقفيسة مليانه فضلة خيرك
تيجى من العصر للعصر تفرز الفراخ السوده على جنب والبيضة على جنب الثانى لحد
كده فيه جنان .

الباشا : لأ اتفضل .

عبد الجليل : السود تلبسهم طراطير حمر والبيض تلبسهم طراطير خضر

الباشا : عظيم دخلنا فى الجد .

(١) بديع خيرى ونجيب الريحانى : الشايب لما يدلع ، مخطوط فى مركز المسرح ١٩٢٤ ، ص ٢٤ ،

عبد الجليل : البيض معاليك وغللمان وندمان والسود عبيد وجواري
وحواشي^(١)،

تصرح : حميدة، للمحامي بأنها أحببت شاباً وأنها تفضل حب الشاب على مال
الباشا العجوز ولكن عندما تعلم، أن الباشا يحب فتاة أخرى ويعرض عليها المال لعدم
مطاردته تحتال عليه للحصول على أكبر قدر من المال وتدعى الحمل من الباشا.

وقد استمد بديع خيرى ونجيب الريحاني هذه الشخصية من التراث الشعبي إذ
لعبت المرأة دوراً خطيراً في تكوين دستور جمهور الليالي الخلفي، فهي بوفائها القذ
أحياناً ويعذرهما الفظيع أحياناً أخرى، بحيلتها وجمالها وفكرها واستسلامها وضعفها بكل
هذه الصفات التي امتازت بها وبكل هذه الصور التي ظهرت فيها الليالي كانت مؤثراً
خطيراً في الحكم على الحياة^(٢).

وتوضح د. سهير القلماوى في « الف ليلة وليلة » أنها قامت بدورين مهمين
دور المرأة العاشقة أى دور الحب ودور الكيد إذ تمثل الكتب السماوية نوعين من المرأة
حواء التي أخرجت آدم من الجنة وامرأة العزيز التي سجن يوسف من أجل امتناعه عنها
والنوعان ممثلان في الليالي^(٣)، فشمسية حميدة هنا تقوم بدور العاشقة ثم بدور
المحتالة.

كما أبدع شخصية المهندس أنيس، الذي يعمل في دائرة الوقف، في « لو كنت
حليوه » وقد أبدعها بديع ونجيب الريحاني لكي يعقدا مقارنة بينه وبين شحاته أفندى،
فأنيس لص مخادع أوهم سوسن بحبه لها واحتال عليها لسرقة أسورتها بينما شحاته
أفندى باشكاتب ناظر الوقف فقير شريف ضحى بوظيفته من أجل حبه لها.

(١) بديع خيرى ونجيب الريحاني : الشايب لما يدلع ، ص ٣٧.

(٢) د. سهير القلماوى : نفسه ، ص ١٥ .

(٣) نفسه

كما أبدع شخصية الفكهاني في ، الدلوعة ، إذ تزداد رغبة أنور أفندي في التخلص من الضيفين ، سفرجل وصديقه كناريا ، عندما يحضر الفكهاني ويطلب منه مبلغ تسعة جنيهات ثمن الفاكهة

الفكهاني : ياسى أنور كله بالحساب هو انا لاسمح ايه حرامى

انور : ب ٩ جنيه فاكهة!

الفكهاني : أفنطلك الحسبه حاجه حاجه حضرتك ٦ سنين بتعاملنى فيهم وفى الآخر تشك فى نمتى مستحيل ماقدرش اتصورها (١).

كما أبدع شخصية المأذون الذى ينتهز فرصة رغبة كل من ، فرحات ، «ويليغ، فى الزواج من جميلة والتنافس بينهما للحصول على المال فيطالبهما بأجر باهظ فى ، عبد الستار أفندي ، لمحمد تيمور وأبدع شخصية «الشاويش ، الذى جاء ليخلص عبد الستار من زوجته التى قامت بسجنه فى إحدى الغرف ، كما أبدع شخصية الشحاذ فى المسرحية نفسها الذى طلب الصدقة من ، نفوسه ، ولكنها رفضت اعطائه إياها (٢).

كما أبدع شخصية الطلاب فى الجنيه المصرى ، وثمة فروق بين الفصل المدرسى فى الجنيه المصرى ونظيره فى توباز، فهناك تقاليد تحكم العلاقة بين التلميذ والمدرس فى فرنسا قوامها احترام المدرس وتوقيره، إلا أن هذا الفصل لا يخلو من شغب كأن يقذف أحد الطلبة السبورة بلفافة من الورق .. ففصل ياقوت إمتداد للحارة الشعبية من حيث التعليقات البذيئة .. ورواقحة التلاميذ فى مخاطبة المدرس ، (٣).

(١) بديع خيرى ونجيب الريحانى: الدلوعة : مخطوطة فى مركز المسرح ١٩٢٩، ص ٢.
(٢) انظر محمد تيمور: عبد الستار أفندي: مؤلفات محمد تيمور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٨٧٤.

(٣) سمير عوض: مقدمة مسرحية الجنيه المصرى ، ص ١١٢.

أبدع بديع ونجيب شخصية صبي المقهى فى ، حكم قراقوش ، مستمداً إياه من
البيئة المصرية الشعبية :

الصبى : طلب .

قراقوش : نعم .

الصبى : نعمين طلب .

قراقوش : طلب هوه بيقول ايه ده ،

الصبى : انتو ايه هنا .. طلب تشربوا ايه

قراقوش : هوه يعنى الواحد لازم يشرب .

الصبى : لابز ياده علينا تشاهد محاسن خلقتكم ويس موش كده

كركدية : يا ولد .

الصبى : ماتبوقش اتكلم بالتى هى أحسن آه طلب فاكر نفسك مين ياواد السلطان

قراقوش والوزير كركدية .

قراقوش : هم هنا عندكم بيشرىوا ايه .

الصبى : نعم بيشرىوا ايه بيشرىوا مية لفت .

قراقوش : لكن

الصبى : ماهوشى يفرس يابن والدى الدنيا مكفره سيئاتنا والوقت وحش والزباين

منيله ، عالريحه عثمانلى يعنى حمى ، عجمى أخضر بالنعناع بنزهير بالزرد خرج

ناشف منقوع سنديان انوشق زنج .

قراقوش : نعم انت قلت ايه

الصبى : هى صورته حاكهطك تانى وانا باتكلم باللاوندى بالمالطى.

قراقوش : .. مقيش عندكم جتزيل

الصبى : وانا كنت بادن فى مالطه اثنين زنج ووضيهم (١).

إبداع شخصيات الخدم :

لم يعد الخدم فى مسرحيات هذه الفترة مخلوقات قليلة القيمة، يسئ السادة استخدامهم ويتندرون بهم بل أصبحوا شركاء فطيين لأهل الدار فى تصريف شئونهم (١).

أبداع محمد تيمور فى مسرحية « عبد الستار أفندى » شخصية الخادمة هانم التى تغازل سيدها وتتشأ علاقة حب بينها وبين ابن سيدها « عفيفى » وتأمل فى الزواج منه، وتدبر هانم الحيل لسلب مال سيدها تارة وللإيقاع بينه وبين زوجته « نفوسه » تارة أخرى ، إذ تغازل عبد الستار ويبادلها الغزل وتتخفى نفوسة وعفيفى وراء الستار وتظهر « نفوسه » فجأة وتضرب زوجها .

« وقد استمد الكاتب مشهد الستارة من المسرح العالمى حيث يختفى شخص أو أكثر ويتنصت على حديث قد يفضح سراً دون أن يعلم صاحبه بوجودهم . غير أن الجمهور يدرك أبعاد الموقف ويحتفظ بصورة كاملة عنه » (٢).

« وينتهى المشهد بفصل من الكوميديا الشعبية التى تتمثل فى ضرب عبد الستار « بالشبشب » (٤) ، وهو منقول من عرض من عروض الأراجوز وهو موقف تبادل الشنائم والضرب بين الزوجين .

(١) بديع خيرى ونجيب الريحانى : حكم قراقوش ، مخطوطة فى مركز المسرح ، ١٩٣٥ ، ص ٣ ، ٤ .
(٢) انظر د . على الراعى ، فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى ، الهلال ، ١٩٧١ ، ص ١٥٠ .

(٣) سمير عوض : مقدمة مسرحية عبد الستار أفندى لمحمد تيمور ، دار ألف ١٩٩١ .
(٤) د . على الراعى : فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى ، الهلال ، ١٩٧١ ، ص ١٥٧ .

نفوسه : سيبنا من سيرة جميلة وفرحات وكلمنى أنا هو ذا جزا العشرة الطويلة
ياعبده ؟ لكن صحيح انت راجل مالکش نمه ولاقيش فى وشك دم .

عبد الستار : بس بقى دا كله كلام فارغ فى فارغ انت مالك كده يا وليه عماله
تفجرى وتزعقنى ! بقولك اسكتنى .

نفوسه : أنا عجربة ، انا ياعبد الستار عجربه .

عبد الستار (محتداً) : أيوه عجربه وقليلة الألب وما عندكيش تربية .

نفوسه : (صارخة) بتقول ايه (تخلع الشبشب انت هاتسكت ولا لا
ياراجل؟؟) (١)

كما أبدع بديع خيرى ونجيب الريحانى شخصية زيتون ، بواب القصر ، ومصر
شخصية الخادم بينير وحوله إلى ادريس فى ، الشايب لما يدلغ ، إذ لعب دوراً مهماً فى
المسرحية فهو ليس مجرد خادم بل ينتقد سيده ويسخر منه ويوضح أيضاً الفوارق الطبقيّة
فهو يقسم أنواع الطعام إلى طعام اثرياء وطعام فقراء ، فيصاب بالآلام فى معدته لأنه أكل
طعام الاثرياء وهو ، الجمبرى ، ويسخر من سيده مخاطباً ، أدريس ، :

زيتون : لقيت سعادة الباشا ومعاه (حركة من العين) .

ادريس : اخص خيبة الله عليه الراجل الشايب اللى بصبغ حتى الحواجب بتوعه
بيصبغ حتى رموش عينيه موش عاوز يختشى على نمه بدال مايخش يقرأ سورة من
كلام ربنا بدال مايخش يمسك سبحة يصلى عالنبى .. يخش بعد نص الليل مع (حركة
من عينه) لاحول الله استغفر الله العظيم (٢) .

(١) محمد تيمور : عبد الستار أفندى ، ص ١٤٠ ، ١٤١ .

(٢) بديع خيرى ونجيب الريحانى : الشايب لما يدلغ ، ص ٢٢ .

أما بيير الخادم فى « ميكيث وأمها » الفرنسية ، فكان من طبقة النبلاء ثم أصبح خادماً فيخاطب المحامى لاهيريل :

بيير : أترى ياسيدى لاهيريل كيف يذهب كل شىء ، منذ ثلاثين عاماً كنت من طبقة النبلاء وشاهدت سقوطها^(١).

كما أبدع فى المسرحية نفسها شخصية الخادمة « زغطة » ويسخر من طريقة نطقها ، فهى مصابة دائماً بـ « زغطة » :

زغطة : الحاجات دى وصلت دلوقت من عند شيكو (زغطة) شيكو شيكو (زغطة) .

الباشا : شيكو ايه يابت شيكولاته

صنيير : ماتتطقى شيكو ايه شكوشكو

زغطة : شيكوشيكو (زغطة) شيكوش يكو (زغطة) - ريل^(٢).

جعل بديع خيرى ونجيب الريحانى شخصية الخادمة « زيبية » فى « الدلوعة » شخصية رئيسية بينما هى فى المسرحية الفرنسية «قطعة الشيكولاته الصغيرة» الخادمة «جولى» شخصية ثانوية فـ « زيبية » تساعد سيدها فى التخلص من الضيوف الثقلاء وتقدم للجميع المواعظ والنصائح الاخلاقية مستخدمة الأمثال الشعبية ، فهى تطلب من كناريا وسفرجل أصدقاء سيدها « أنور أفندى » انتظاره حتى يتناول الغذاء معهما :

زيبية : هو الأكل حيروح فين ياستى استتوا الراجل .. الحساسه حلوه والذوق واللى ماييىص من خرم الغريال يبقى أعمى ..

(١) انظر : MM Robort de Flers et G A de Caillavet op. cit., p. 31.

(٢) الشايب لما يدلع ، ص ٥٧ .

كناريا : جاتك العمى فى نواضرك فلققتينى هلكتينى انت كل كلمة ٣٠ مثل أقولك
أكل تقولى لى استنى احنا جايبين هنا نعمل رجيم.

زيبه : طيب استنوبس لما يجى قطره هو لازم يكون فيه.

سفرجل : يبقى يطفح لوحده.

زيبه : بعدين يأخذ على خاطره يعتبرها بارده يزعل منكم هو يعنى اتأخر
غير النوبه، هو كل يوم ايده بايدكم على السفرة أدى ٤٠ يوم وانتو هنا فى البيت
قايمين واكلين اشى حادق اشى حلو والراجل شايلكو على كفوف الراحه ولا جزا
ولا شكرانية .

كناريا : جزا ايه وشكرانية ايه .. سفرجل احنا ليه نستحمل الكلام البايخ ده هى
فاكرانا تلقحه والا ايه.

زيبه : استغفر الله ياستى قطع لسانى انا مابقولش كده بس غاية ما هناك انا بادق
على الواجب قال يامقابل الخسيس قله ان كان حبيبك عسل ماتلحسوش كله (١).

كما أبدع عباس علام فى «سهام» شخصية الخادم الصعدي أبو الخير .. وقد خدم
عند الانجليز من قبل ويسخر من سيده الذى يأمره بوضع الورد فى الحديقة

يقول : الورد فى الصالون فى اودة الأكل فى المكتب (٢).

كما يسخر منه عندما يطلب منه صنع ارجوحة بينما يلعب الأورييون « التنس »
ويركبون الخيل (٣).

(١) بديع خيرى ونجيب الريحانى: الدلوعة ، ص ٢ .

(٢) عباس علام : سهام ، مخطوطة فى مركز المسرح والموسيقى ، بدون تاريخ ، ص ٦٩ .

(٣) انظر نفسه ، ص ٧٠ .

(ب) ابداع الشخصيات الأجنبية التي تعيش في بيئة مصرية :

انتقل بديع ونجيب الريحاني في «لو كنت حليوه» بالحوار إلى البيئة المصرية بما فيها من رواسب تركية تشيع خفة الدم التي يفهمها الجمهور فأبداع شخصية «يلدز هانم» التركية التي تنطق بكلمات تركية وبالعامية المصرية الركيكه - فهي تستخدم التركية في توجيه الملاحاة «الردح» والاهانات للمصري البسيط «شحاته أفندى» إذ اتسمت بالتعالى والغطرسة على المصري «ولكن يستطيع المصري الاحتيال عليها اعتماداً على رشوة الباشكاتب الشامي المسئول عن إدارة حساباتها في الوقف ويدعى «غبريال» الذي يشهد بصحة الحسابات، فغالباً ما ينتصر المصري على الأجنبي وبصفة خاصة على التركي الذي طالما سيطر عليه وعلى بلاده، فالمصري دائماً يدافع عن مصريته ..

يلدز : من اثنين يوم وصل أنا من حظرتك كشوفات استحقاق من أوقاف أنا عن سنه.

عبد الحفيظ : ايوه يافندم سنه اللي فانت.

يلدز : لاموش فانت سنه منصرم.

عبد الحفيظ : هي هي فانت منصرم واحد.

يلدز : لاموش واحد غبريال أفندى منصرم معناه ايه.

غبريال : التي سلفت ياست هانم.

يلدز : (لغبريال) غبريال أفندى سلفات تفسيره ايه.

غبريال : يعنى اللي فانت ياست هانم^(١).

(١) بديع خيرى ونجيب الريحاني: لو كنت حليوه، مخطوطه في مركز المسرح، ١٩٢٨، ص ٢٥.

ثم تعرفنا يلدز بنفسها فهي بنت رستم باشا ابن زاره قبرصلى باشا إذ كانت الرتب قبل الحرب العالمية الأولى مصطبغة بالصبغة التركية، فلما كانت سنة ١٩١٥ تغير نظام الرتب واختفت منها الأسماء التركية .. ويلاحظ أن هذا التغيير فى الرتب والألقاب مرتبط بالتغيير الذى أصاب وضع مصر السياسى بعد إعلان إنجلترا زوال السيادة التركية عنها وبسط الحماية البريطانية عليها، وازدادت ألقاب حاملى الرتب وذلك حتى يوهم الإنجليز الاراستقراطية المصرية بارتفاع مركزها فى عهد الحماية عما كانت فى عهد السيادة التركية وحتى نهاية عام ١٩٢١ كان قد بلغ عدد من يحملون الرتبة الباشوية فى مصر ٤١ شخصاً^(١). وهذا يدل على وعى المصر بظروف البلد أكثر من اهتمامه ببيئة النص الأصلي .

كما توضح يلدز سرقة ناظر الوقف للوقف قائلة: .

يلدز : سوس اسمع باقى الكلام ، كلم انا واجب اسكت انت ، أنا يلدز هانم بنت رستم باشا ابن زاره قبرصلى باشا .

عبد الحفيظ : وكمان ماتت شيش ان أنا عبد الحفيظ بك ابن جوده ابن فتح الباب الكبير .

يلدز : ايف بتاع الديوك .. على لسانى انا انقل واحد سؤال ازاي فى تقييد الحسابات من حرامى ناس نصاب اكتب فى خيرات ادى شحاتين صدقات اتنين ميه جوز فراخ .

عبد الحفيظ (لشحاته) .. حضرتك كاتب فى الحساب ٢٠٠ جوز فراخ^(٢) .

ويرد : شحاته ، انه وزع على الفقراء فى القبور هذا العدد من الدجاج ثم اشترى بستين جنبها ساعة ميكانيكية بجرس كهربائى ليقاظ المواشى الساعة السابعة والنصف تماماً^(٣) .

(١) انظر عبد العظيم رمضان: صراع الطبقات فى مصر (١٨٢٧-١٩٥٠) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٨ ، ص ٨٢ ، ٨٣ .

(٢) بديع خيرى ونجيب الريحانى: لو كنت حليوه ، ص ٢٠ ، ٢١ .

(٣) انظر : نفسه ، ص ٢٢ .

كما أبدع بديع ونجيب الريحاني في « حكم قراقوش » شخصية « كشك » الجندي التركي إذ يستعين به بندق حتى يستطيع تحصيل الأجرة من صاحب الحان، ويصفه بأنه شخصية متغطسة ، يتعالى على المصري ويوجه إليه دائما الإهانات متحدثاً العامية المصرية بلكنة تركية، ناطقاً ببعض الكلمات التركية فعندما يجد « كشك » حماراً ضعيفاً جريئاً لا يصلح للركوب أو لحمل المنقولات يأمر بتكسيه بالعصا وقتله عقاباً له^(١).

ويشبه « كشك » أغا ، التركي حاكمه « قراقوش » :

بندق : منصف منصف مين يابن الحلال ربنا يحزن عليك احنا في حكم قراقوش
(قراقوش وكركديه ينظران لبعضهما بينما بندق ينظر حوله)

كركديه : لكن انت دلوقتى بتشتكى من كشك أغا ولا من قراقوش

بندق : وطى صوتك فى عرضك حتودينا فى داهية الحيطان لها ودان، ما هو ما أصخم من سيدى إلا ستى الاتنين عينه واحده من قراقوش لكشك أغا ياقلبي لا تحزن، الناس دين ملوكهم وملوكهم بياكلو بلوطه، قراقوش يفسد البلد من ناحية وحاشيته تسرق وتنهب من ناحية والفقير العدمان اللى زى حالاتى انا يتفلق وينهاك يههم إيه^(٢).

كما استمد شخصية الشامي الأجنبي الذي عاش في مصر من البيئة المصرية ، فقد وفد إلى مصر في سنة ١٩٠٧ عدد كبير من الأجانب .. على أثر تدفق المال الأجنبي بعد الوفاق الودي - وقد عاشت العناصر الوطنية على حقد وحسد لتلك الطبقة من الأجانب التي توفرت لها سبل النجاح بشكل لا مثيل له، فبالإضافة إلى خبرتها بالأعمال التجارية والصناعية التي اكتسبتها من بيئتها في الخارج - وهو

(١) حكم قراقوش : ص ٩ .

(٢) نفسه ، ص ١١ .

ماكان ينقص العناصر الوطنية- فإنها لم تكن تدفع للحكومة شيئاً من الضرائب عكس
العناصر الوطنية التي كانت ملزمة بدفع الضرائب للحكومة ، ومعظم هؤلاء من
الشوام والأرمن واليهود ، (١).

أبداع شخصية جورجى الشامى، فهو يائع ورق اليا نصيب ويعطن لـ ، سيما، خبر
فوز شحاته أفندى بورقة اليا نصيب:

جورجى (إلى سيما): عم حضرتك يامدام ربح ٦٠٠٠ ليره.

سيما : فى ايه كسبهم ، فى ايه.

جورجى : فى اللوتاريه تبغ الدربى .. منذ ٣ شهور فى يوم أبيض مثل اللبن
الحليب على حظ عمك خرم الباب وأسود وأصبح مثل الفحم على دماغ داعيكى اعطيته
كارنيه بعشرين ورقة - تبغ الدربى بايدى هايدى بايدى هايدى اللى تستاهل
قطعها (٢).

مصر أمين صدقى شخصية فانيلان فى مسرحية الديك الرومى
الفرنسية الذى يخون زوجته لوسيه مع ماجى وحوله إلى كشكش عمدة كفر
البلاص وأبداع شخصية الخادم زعرب، ويعشق كشكش فتاة أجنبية تخونه مع
دارفيل ، ولكن كشكش يتخلص كعاداته من منافسه الأجنبى ويعاقبه بأن يأمر
زعرباً بضربه، كما تصيح لوسيه الزوجة التى تتعقب زوجها للتأكد من
خيانتته (٣) الحماة ، أم شولج .

(١) نجوى عاتوس: شخصية العمدة فى المسرح المصرى ، ص ٢٨.

(٢) بديع خيرى ونجيب الريحانى: لو كنت حليوه، ص ٢٩.

(3) Georges Feydeau: Le Dindon, (Feydeau théâtre),Omnibus . Janvier 1994. p.457.
564.

وكان أمين صدقي قد أبدع شخصية « أم شولح » التي لا تقل شهرة عن كشكش بك وبينما تقوم الحماة بتوجيه الملاحاة إليه سرعان ما يتخلص منها بأن يوجه إليها تهمة إقامة علاقة مع « دارفيل » المليونير الفرنسي كما أبدع شخصية القواد الفهلوى « دبش » الذي يمارس وظائف متعددة (١).

كما مصر عباس علام في « سهام » شخصية الجنرال الفرنسي عم « بيتى بو » وجعله باشا صعيدياً يعيش فى أسىوط ويتحدث اللهجة الصعيدية ، فالباشا الصعيدى أقرب نظير للجنرال الفرنسى .

٥ - ابداع الحلم تمهيداً للانتقال الطبقي : أبدع بديع ونجيب الحلم في « الشايب لما يدلع » كتمهيد لزواج الباشكاتب « شحاته » الفقير من سوسن ابنة ناظر الوقف ويلومه الأب « عبد الحفيظ » على الجلم ، لأنه يحلم بأن « سوسن » قد نقلته إلى طبقة أعلى فيجب ألا يحلم الفقير بالانتقال الطبقي إذ وصل القهر إلى الحلم بل وقد استمد الكاتبان الحلم ودوره هذا من الحكايات الشعبية ، إذ يقوم الحلم بدور التنبؤ بالنهاية القدرية للأحداث ويخط السير الذى سيسير البطل فيه . وقد نجمت هذه الظاهرة فى الأدب الشعبى عن التصور الشعبى للحلم لأن الحلم وفقاً للتصور الشعبى لا يعكس الحقيقة اليومية ، وإنما هو حقيقة فى حد ذاته ، فما يراه النائم فى رؤياه لابد أن يتحقق فى الواقع (٢) .. وتسرب هذا التصور الشعبى للحلم إلى هذه المسرحية إذ لعب الحلم الدور نفسه الذى يلعبه فى الآثار الشعبية من حيث التنبؤ والتمهيد للأحداث .

« والحلم هو وسيلة لتخفيف وطأة الفقر على الطبقة المحرومة » ، وكلما اشتد الحرمان على تلك الطبقة من طبقات الشعب قويت فيها الأحلام بالفرج ،

(١) انظر نجوى عانوس : شخصية العمدة ، ص ٢٧ .

(٢) د. فايق مصطفى أحمد : أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى فى مصر ، دار رشيد ، العراق ، ١٩٨٠ ، ص ٢٦٧ .

وتصورت هذا الفرج صوراً خارقة بعيدة عن واقع الحياة ، فالواقع لم يصبها منه
إلا الشر (١) . فالحلم - الخلاص - تيمة شرقية أصلاً في مقابلة العلم والتقنية عند
الغرب .

عبد الحفيظ : انت يا قنر.. تقول لآنسة خجول عفيفه إنها في المنام شالتك

شحاته : يا قنر شالتنى (٢) من صوابى .

عبد الحفيظ : تبلى بىك الوقاحة وتحلم أحلام زى دى ازى .

شحاته : يا قنر الأحلام ما فيهاش ازى الإنسان بىكون نايم ثم لاحظ حضرتك انا
لو كنت صاحى ما كنتش وقعت فى الوحل .

عبد الحفيظ : من هنا ورايح مانيش عايزك تحلم انا امنعك من انك تحلم أحلام
غير مؤدبه زى دى (٣) .

٦ - إضافة معالجة مشكلات اجتماعية من البيئة المصرية : جعل بديع خيرى
عبد الحفيظ ناظراً للوقف فى ، لو كنت حايوه ، بينما يمتلك ، آدموند ، فى المسرحية
الفرنسية شركة تجارية وذلك ليناقد مشكلة هامة وهى استيلاء نظام الوقف على أموال
المستحقين ولما نقشة قانون الوقف وهى مشكلة اجتماعية كانت منتشرة وقتئذ ، وانتهت
بالغاء هذا القانون فى ١٩٥٢ .

ويعل د. محمد أحمد مكين سبب إلغائه :

« لما كانت الأراضى الزراعية فى مصر أغلبها موقوفة وفقاً أهلياً ، وأن الموقوف
عليهم كانوا يتمتعون بمركز مرموق لا يختلف كثيراً عن مركز الإقطاعيين ، ولما كانت

(١) نجوى عاتوس : المسرح الضاحك ، ص ١٠٢ .

(٢) شالتنى هنا رمز للانتقال من طبقة إلى أخرى .

(٣) بديع خيرى ونجيب الريحانى : الشايب لما يدلع ، ص ٧ .

الثورة في ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ ، كان من هدفها تحديد الملكية والقضاء على الإقطاع، فكان بقاء الوقف الأهلي سيقف عقبة في تحقيق هدفهم وهو القضاء على الإقطاع.

مع ملاحظة - أن الثورة - أصدرت القانون رقم ١٧٨ لسنة ١٩٥٢ الخاص بالإصلاح الزراعي والذي يحدد ملكية الفرد على وجه اليقين، فكان من الضروري إلغاء الوقف الأهلي حتى يمكن معرفة ما يخص كل فرد،^(١).

ويقول أحد النقاد المعاصرين لبديع ونجيب عن مناقشتها في مسرحيتهما : لو كنت حليوه ، للحياة الاجتماعية في مصر ونقدتها لها :

« مما لا شك فيه أن المسرح المصري عندنا في مسيس الحاجة إلى الروايات الانتقادية التي تبحث في شتى شئوننا الاجتماعية .. فالمسرح هو مدرسة الحياة .. لذلك نحن نحیی كل مؤلف مسرحي يجعل من روايته ميداناً لنقد الحياة والمجتمع .. ان كنا نكتب هذه الكلمة نكتبها بمناسبة رواية ، لو كنت حليوه ، التي مثلها لنا الأستاذ نجيب الريحاني في الأسبوع الماضي فلأن الرواية تضمنت نقداً لازعاً لأمر خطير يشغل بال الأغلبية المطلقة من الشعب المصري . هذا الأمر الخطير هو الأوقاف ونظارتها ومستحقوها وجميع المشتغلين بها .. »

فأى موضوع يهتم به الجمهور أكثر من موضوع الأوقاف؟^(٢) وأى حوادث يضحك لها الجمهور أكثر من الحوادث والألاعيب التي يأتي بها نظار الأوقاف وكتاب الأوقاف. ولاشك أن السبب في وصول نجيب وبديع إلى هذا الموضوع .. لأنهما يجعلان أساس تأليفهما غالباً (المال) والمال خير مادة للموضوع المسرحي .. بل ومن

(١) محمد أحمد مكين : أحكام الوصايا والأوقاف في الفقه الإسلامي ، دار النهضة العربية ١٩٩٨ ، ص ٢٩٠ .

(٢) اهتم بيرم التونسي بموضوع الأوقاف في أجزاله فكتب : يا ناظر الوقف من رب العباد ما تخاف . . . ولا المحاكم بتملك منك الإنصاف . انظر أحمد يوسف علي : فنان الشعب محمود بيرم التونسي ، دار نهضة مصر ، ط ١ ، ١٩٦٢ ، ص ٤٦ .

المال تخلق الأفكار وتوجد الابحاث بل ومن أجل المال تظهر أمراض المجتمع ، (١) .

لا يهتم عبد الحفيظ ، ناظر الوقف بإصلاحه ولكن المهم هو تقييد العديد من الأموال في دفتر الحسابات حتى يستطيع الاتفاق على لهوه وملذاته إذ انفق مبلغاً كبيراً من المال في حفل ليلة شم النسيم حيث اشترى العديد من زجاجات الخمر، وهو يقوم برشوة، مهندس الأبعدية ، فيأمر عبد الحفيظ المهندس ، أنيس ، بعدم إصلاح منزل يكاد أن يتهدم:

عبد الحفيظ : بس ايه وزفت ايه أنت بتشتغل عندي في الوقف مهندس تحت أمرى ماتوا السكان عاشوا السكان مهوش شغلك عندك ١٥ جنيه تصليح السلام (٢) .

، أما آدموند ، في المسرحية الفرنسية فهو يأمر سكرتيه أوجستان بالتزوير في أوراق الشركة عندما يعلم بحضور مراقب الضرائب (٣) مثلاً أمر عبد الحفيظ الباشكاتب ، شحاته ، بإعداد الدفاتر المزورة لتقديمها لصاحبة الوقف ، يلدر ، .

كما أبدع نقد الروتين في العمل الحكومي نقداً لازعاً في مسرحية ، الدلوعة ، إذ تأخر خطاب نقل أحد الموظفين لمدة ثلاث سنوات وعندما وصل الخطاب كان الرجل قد توفي وذلك نتيجة لتغيير الوزارات وحلها تغييراً مستمراً كما جعل الروتين المعطل نظاماً للسخرية منه .

أنور : اتحرر الجواب .. اتقيد .. اتنمر .. اتختم .. خذ الروتين بتاعه .. مشي في سيره النظامي وصل الخطاب الجيزة ١٩٤٢ .

سفرجل : يانهار أسود من الجيزة لامبابه يقعد ٣ سنين آمال لو نقلوه أسوان .

أنور : مش حكاية جيزة واسوان .. الجواب وصل لغاية المدير العام .. ويلط هناك .

(١) عبد الشافي : الأستاذ نجيب الريحاني مع فرقته يقدم لو كنت حليوه ! الصباح ١/٢١/١٩٣٨ ، ص ٦٨ .

(٢) بديع خيرى ونجيب الريحاني : لو كنت حليوه ، ص ٢ .

(2) Jean de letraz : Bichon (Comedie en trois acts). librairie théâtrale. 3 rue de Marivawx Paris, Janvéer 1991.p. 10.

سفرجل : بلط عليه .

أنور : كان عيان الراجل.

سفرجل : طيب والمدير العام قعد عيان ٣ سنين.

أنور : لاطاب وعلى ماطاب كانت الوزارة استقالت ومافيش وزير يمضى
الجواب .. فدخل النظام .

سفرجل : مش جت وزاره بعدها.

أنور : الوزارة اللي جت بعدها ألغت أوامر اللي قبلها، رجع لنا الجواب تانى على
بال، ماتشكلت لجنة جديدة بالتنقلات.

سفرجل : برضه اللفه اياها .

أنور : أخيرا وصل الجواب الجيزة بعد ٣ سنين .

سفرجل : والراجل .. الراجل .

أنور : ايوه الراجل، الراجل فى أثناء المده دى كلها ملحقنوش حركة التنقلات
بتاعتنا خده رينا فى حركة التنقلات بتاعته.

وأوضح بديع ونجيب انتشار المحسوبية فى الوظائف الحكومية ، إذ يتوسط
الزعرانى لأنور أفندى ويطلب من الوزير عدم فصله بل والإهتمام به ونقله إلى وظيفة
أعلى ، ويعيب أحد النقاد على المؤلفين إبداع هذا المشهد قائلاً :

(١) بديع خيرى ونجيب الريحانى : الدلوعة ، ص ٧.

، اتجهت جهود الأستاذين نجيب الريحاني وديع خيرى مؤلفى الرواية إلى معالجة ناحيتين فقط: الأولى نقد نظام العمل الحكومى نقداً لاذعاً والثانية تحليل نفسية المرأة من الناحية الاجتماعية.. وقد عالج المؤلفان الناحية الثانية معالجة معقولة.. أما الناحية الأولى فكانت أضعف من الثانية لأن بها كثيراً من المغالاة.. فمخاطبة الوزير مع أنور أفندى تليفونيا من غير المعقول لأن الوزير إذا طلب امرأ ما فأمامه وكيل الوزارة أو السكرتير العام أو السكرتير الخاص أو الباشكاتب^(١).

ولكننى لا أتفق مع هذا رأى لأن مكالمة الوزير لموظف بسيط بأمر من الزعفرانى باشا (والد فكرية) يظهر سلطة الباشا على الوزير التى تجعله يتحدث مع موظف بسيط.

كما يقرر ، أنور أفندى ، الزواج من ابنة الباشكاتب ، طعمه ، وهو لم يرها من قبل ، فيكفى أنها ابنة الباشكاتب وذلك حتى يتخلص من إرهاب الباشكاتب له وتعسفه معه ولانجد هذا المشهد فى المسرحية الفرنسية إذ يرغب بول فى الزواج من فلوروز لأنها فتاة صغيرة ورقيقة جداً^(٢) فالدافع عند أنور أفندى للزواج هو الخوف من الباشكاتب أما الدافع عند بول للزواج فهو جمال العروس والاختلاف بين الدافعين يؤكد ملمحاً مصرياً وهو الشعور بالقهر ويتضح ذلك فى حوار أنور أفندى مع صديقه سفيرجل :

أنور : أخذها على ايه بنت حضرة الباشكاتب .. أتصورها انت بنت الباشكاتب.. الباشكاتب اللى طول النهار ينكد على أشكال وألوان ومحدث يقدر يقول له تلت التلاته كام بكره انكد على بنته ماحدش يقدر يقول تلت التلاته كام^(٣).

(١) الأستاذ نجيب الريحاني يقدم الدلوعة على مسرح ريتس ، الصباح ، ١٩٣٩/٤/٢١.

(٢) انظر : Paul Cavault : op. cit., p.9

(٣) الدلوعة ، ص ١١ .

كما يشير إلى الفقر وسوء الحالة الاقتصادية ومما أدى إلى انتشار السرقة
في « الجنيه المصري » :

جاد : تصدق بالله أنا أول امبارح بابيع بيعة لواحد زيون زى حضرتك كده
فاصلته ، مسافة ماوزنتله كان سهانى وجر من المشنه ثلاث قراميط خباهم فى جيبه
قليل الذمة يسرقونا فى عز الضهر الأحمر^(١).

كما يشير بديع ونجيب إلى الرشوة وضرورة الحفاظ على التقاليد المصرية برسم
شخصية الغفير ، طحلب ، الذى يطلب الرشوة فى « الشايب لما يدلع ، من ، كاملة ،
صاحبة محل البقاله ، فهو يهددها أولاً ثم ينصحها بضرورة ابتعاد ابنتها عن إثارة
الشباب .

طحلب : أحب الفت نظرك يا أم بطاطا إلى بندين اتنين بند أول نجلتك المحروسة
الست بطاطا وبند ثانى الزباين المتمشكون ، شيخ البلد يلاحظ فيما يختص بالبند الأول
ان نجلتك المحروسة ليها إقبال خاصة للشخلعه والمخلعه وأشياء من غمزات ولمزات
غير مرغوب فيها .

كامله : اللى ما انا فاهمه حاجه ياغفير طحلب .

طحلب : المطلوب من حضرتك التنبيه على سلامتها بلاش ضحك علنى ولا
حديث ناعم الملمس ينفذ إلى حبات القلوب .. ألا قولى لى يا أم بطاطه ألاقيش عندك
حاجة كده تكون حادقه حاكم نفسى غمه عليه .. ألاقيش عندك زيتون وملبن حتى يتم
الاستقصاء^(٢) .

(١) بديع خيرى ونجيب الريحاني : الجنيه المصري ، ص ٢٦ .

(٢) بديع خيرى ونجيب الريحاني : الشايب لما يدلع ، ص ٨ ، ٩ .

وتقابل شخصية طحلب شخصية «لابوريه» في المسرحية الفرنسية «
ميكيت وأمها»، إذ ينصح «لابوريه» مدام جراندبيه بعدم التدين، إذ أنها متدينه وتذهب
إلى الكاتدرائية يوم الأحد والاتجاه السياسى والحكومة المعاصرة ترفض أن يظهر
موظفوها في صور الرهبان^(١).

ويتضح هنا الفرق الشاسع بين الشخصيتين ف «طحلب» يتمسك بالأخلاق الشرقية
ويطلب من كاملة أن تبتعد ابنتها عن إثارة الشباب أما «لابوريه» فيطلب من مدام
جراندبيه عدم التمسك بالدين!!

كما ينتقد بعض فئات المجتمع المصرى فهو فى «الشايب لما يدلع» يحول شخصية
«لاهيريل» محامى المركز إلى الأستاذ صنيير محامى الباشا ويضيف السخرية منه، فهو
دائم الصراخ كما يفعل فى المحكمة، أكل لا يهتم إلا بأكل طعام وأموال موكله فى حين أنه
خسر جميع القضايا، فيقول أنه خسر قضية محمد أفندى المسلح وحسين المهكع وعثمان
المسروق وعبد الحليم المنقر وعندما يؤجر الباشا شقة يمتلكها مستأجر يحكم ضده ويتحول
بعد المرافعة المستأجر إلى مالك!! تتضح هذه الصفات فى حوار مع الخادم إدريس:

إدريس: ايه بس يا أستاذ صنيير هو حضرتك تملى كده لازم تهال فى البيوت
زى مابتتهال فى المحاكم

صنيير: المحاكم لها حجاب محترمين حجاب صاحيين مفتحين (ينادى رسمى)
عيشه بنت عبد الله - تخش عيشه بنت عبد الله، وأنا بسلامتى أقف عالسلم هنا أصوت
واصرخ وانادى رسمى إدريس ابن اللى هو ابنه مافيش إدريس ابن اللى هو ابنه.

إدريس: خلاص معطش روق دمك.

صنيير: فهمنى هناطابخين ايه عايز اطمئن اذا ماكنتوش عاملين شوربه لازم
تعمل شوربه والبذنجان الابيض أواته اليومين دول يبقى اللى تحطهم فى بالك قهوة
وشوربه وبذنجان أبيض^(٢).

(1) MM Robert de Flers et GA. de Caillavet: Miquetté et sa mère (Comedie en trois
acts) illustration theatrale . 13 Rue Saint george, paris, 3 novembre 1909, p. 3.

(٢) بديع خيرى ونجيب الريحانى: الشايب لما يدلع، ص ٢٥.

كما يضيف السخرية من طبقة الباشوات ورجال السياسة في المسرحية نفسها، فأبو الركب باشا في « الشايب لما يدلع » لايهتم بعمله بل بالمغامرات النسائية فهو ينتقل من بلده إلى أخرى بحثاً عن امرأة جميلة يغازلها ، وتشبه سوسن « غندور بك » برجال السياسة في الاهتمام بالمظهر والدمامة وبعد النظر والعمل على التفريق بين الأمم ، ولذلك فهي ترفض الزواج منه .

سوسن : ايوه آه عرفته .. موش اللي تملى حاطط ورده في صدره كده .

عبد الحفيظ : ايه رأيك فيه ..

سوسن : صداغ زى صداغ المشرعين الكبار ، عينين بظين يدلوا على بعد نظر ، مناخير بمنقار زى أعضاء المؤتمرات الدولية ، مفيش شك ان تركيبه زى دى يعتبروها لقطه في السياسية والأعمال الكبيرة اللي بتشبك نظام الدنيا .

عبد الحفيظ : اذن بتتظري له بعين التقدير .

سوسن : إذا كان نظام تشبيك الناس وفرقة العالم من الصفات المفضلة الأيام دى في الهيئة الاجتماعية يبقى بالتأكيد أنا أول من يشهد له .

عبد الحفيظ : وايه فكرك اللي يرشحك لك عشان يكون جوزك .

سوسن : جوزى انا يابابا .

عبد الحفيظ : ايوه انتى امال جوزى أنا .

سوسن : موش تشوف انه شايف شويه يابابا .

عبد الحفيظ : مالحقش ده عنده ٥٢ سنة (١) .

(١) بديع خيرى ونجيب الريحاني: لوكتت حليوه، ص ٥ .

• أما كريستيان فهي ترفض الزواج فى المسرحية الفرنسية « بيشون » من الثرى جومبييه لكبر سنه .

ومن المشكلات الاجتماعية التى أضافها بديع ونجيب فى الشايب لما يدلح هى تقليد المصريات للأجنيبات فـ «بطاطا» فتاة مثقفة تقلد الأوربيات ، فهى تصطحب معها كلبة عجوزاً ، وتقلد الأجنيبات فى ملابسهن وتصرفاتهن ، ويتضح ذلك من خلال حوار أمها معها :

كاملة : زعلانه من عمايلك يامقروصه فى تنى عنيكى بتفرجى على الناس وماطلعتيش لسه من البيضه ، لا أبوها كان خواجه ولا أمها كانت كماريره وتجربلى وراها كلب يعنى ايه .. تختارى لك حاجه من الاتنين يا أنا يالكلب .

بطاطه : انتو الاتنين أحلى من بعض ياماما .

كامله : قطع بوزك بنت قليلة الحيا (١) .

كما يشير أيضاً فى المسرحية نفسها إلى احتلال إنجلترا لمصر ، وإلى ضرورة تشجيع الصناعة المصرية اذ تطلب « فاسوخة » من « عوكل » شراء شربة ملح إنجليزى ويطلب منها البائع عوكل ان تشتري ملحاً مصرياً تشجيعاً للصناعة الوطنية لأن الإنجليزى يصيب المعدة بالآلام الشديدة (٢) . بينما طلب « بوش » من البائع شراء بعض التبغ فى المسرحية الفرنسية « ميكيت وأمها »

كما يقلد الباشا الصعيدى فى « سهام » الأوربيين فيطلب من خادمه « أبو الخير » أن يضع الورد فى الحديقة !!

(١) بديع خيرى ونجيب الريحانى : الشايب لما يدلح ، ص ٢ .

(٢) انظر : نفسه ، ص ٢ .

الباشا : حجبك تجيب شوية ورد في زهرية .. وتحطها معنا.

أبو الخير: حاضر ياسعادة الباشا.

الباشا : (بلهجة من يعطى درساً) بجى تربية أربيون والأربيون يحبو الورد.

أبو الخير : (بادب كثير) .. انا مافكرتش في الورد لان هنا الجتينة



تعالج ، حكم قراقوش ، مشكلة الحكم ، فد ، قراقوش ، حاكم ظالم ، انتشرت في عهده
السرقة وزاد فقر الرعية ، يقول بندق :

بندق : كل شيء في البلد دي انعكس حاله الضماير خسرت والأعراض اتلوثت
والذمم اتوسخت والقلوب اسودت والانดาล اتحكمت (١).

أما ، فيلون ، فيشكو من زمانه لأن فرنسا مقبلة على خراب ، فالبرغانديون
معسكرون حول باريس .

فيلون : ماذا يفعل الإنسان في زمانه هذا إلا أن يشرب ويسكر إذا كانت فرنسا
مقبلة على خراب وإذا كان البرغانديون معسكين حول باريس في الحقول التي لعبت
فيها في طفولتي ، وإذا كان الجالس على العرش مختل العقل لا يلقاه أن يحاصر
البرغانديون عاصمة ملكه (٢).

ولا يجد اللص في عهد قراقوش ما يسرقه ، فيضطر أحد اللصوص إلى إعطاء صبي
المقهى ، جوز قباقيب ، بدلاً من النقود ثمن المشروبات :

ويقول الصبي : ايه جوز قباقيب .

الثاني : مطعمين بالصدف مالهم .

(١) حكم قراقوش ، ص ١٧ .

(٢) چون ماكرثي : لو كنت ملكاً أو التاج ، ترجمة إبراهيم رمزي ، مخطوطة في مركز المسرح ،
ص ٢٣ .

الصبي : أنا موش عاوز صدف أنا عاوز فلوس ثمن السم الهارى اللى طافحينه
من ٧ أيام لحد دلوقتى .

الثانى : داحنا علشانهم نطينا سبع حيطان كنا حنقع فى ايد أبو شبت^(١) .

ونلاحظ ان بندقاً الفقير لا يتدخل فى شئون الحكم ولا يثور على الاحتلال
الإنجليزى فكان عليه أن يختار إما الثورة أو الإصلاح الاجتماعى لأن الثورة كانت تعنى
العنف وذلك ما يخافه فعندما يصبح ، باش سنجق ، يأمر بالقضاء على الفقر ، ويوزع
القطع الذهبية على الفقراء ، ويطلب بحبوحه العيش .

كما يسخر الكاتبان فى المسرحية نفسها من الوزراء أعضاء مجلس الأبحاث
العلمى الذى يتكون من وزير المالية ، القلنطيطى ، الذى يمتلك مال قارون ويتشدد فى
استخدام الفصحى .

توضح د . ليلى أبو سيف أنهما أبدعا هذه الشخصية بمناسبة إنشاء مجمع اللغة
العربية^(٢) .

القلنطيطى : كعبت اللواذيع وحجزت التقاريع .

بندق : تقاريع .

شاكوش : فى دى بيوصفك دا بليغ بشكل^(٣) .

أما القاضى فهو مصاب بثأثة فى النطق ولا يستطيع نطق الأحكام القضائية
ويسمى معدى أو معديكرب ووزير الحربية هو شاكوش الذى يضرب دون وعى أو دون

(١) حكم قراقوش ، ص ٢ . (أبو شبت يقصد رجل الشرطة) .

(٢) د . ليلى أبو سيف ، نفسه ، هامش ص ٢٣٥ .

(٣) حكم قراقوش ، ص ٥٤ .

معرفة بسبب الضرب ويقرر أعضاء المجلس حل مشكلة عجز ميزانية الدولة بفرض ضريبة الموت على الأهل، وهي فرض ضريبة ٢٠٪ على تركة الميت .

كما يسخر بندق من سنجق القصر مراد أغا الذي يحاول اختطاف شمس «وصيفة بنت السلطان ومحبوبة بندق، أما تيبو دوسيتى فى المسرحية الفرنسية فهو كبير قواد فرنسا يحاول إجبار كاترين على الزواج منه ويخون الملك ووطنه إذ يعمل جاسوساً مع البورغانديين ضد بلده ومن أجل تسليم فرنسا لهم.

وعندما يصبح « فيلون » قائداً للجيش يلغى ضريبة الخمر عن الشعب ويضع الخطة الحربية ويتصرف بالوعى السياسى إذ يوزع المال والطعام والشراب على الجنود فى الجيش تشجيعاً لهم فى الحرب (١).

كما أشار الكاتبان بديع والريحانى فى حكم قراقوش إلى عادة شعبية وهى إطلاق اسمين على الشخص الواحد، منعاً للحسد ، إذ يطلقون اسماً غير حقيقى ينادونه به فى البيت والحي الشعبى الذى يسكن فيه واسماً حقيقياً يستخدم فى الجهات الحكومية والعمومية ، فعندما يحسده أقاربه أو جيرانه فهم يحسدون شخصاً آخر، يقول قراقوش إن اسمه فى البيت سحلول والاسم الحقيقى أو كما يسميه « العمومى » نعمان (٢).

٧ - إضافة السخرية من شخصية الممثل والممثل الميلودرامى والتراجيדי بصفة خاصة : تعرض الكوميدي والثودفيل لمنافسة التراجيدي والميلودراما (٣) إذ قدم

(١) انظر جون ماكرثى: نفسه ، ص ٥٧، ٥٨.

(٢) انظر حكم قراقوش ، ص ١٨ .

(٣) كانت تعنى الميلودراما عند يوسف وهبى سلسلة من الآلام والموت والقسوة ظناً منه بأن مشاعر الشعب النائمة لا توقظها إلا مشاهد الدم وعواصف الألم .

د. على الراعى : مسرح الدم والدموع ، ص ١٥ .

يوسف وهبى فى ١٩٢٥ تراجيديا فضائح البلاط فى مسرح رمسيس كما قدم راسبوتين ودماء فى الصعيد وأولاد الشوارع وأولاد الفقراء و«جوهرة فى الوحل» ، وعاد المسرح المصرى كما كان فى بداياته إلى الترجمة والتمصير على يد يوسف وهبى عن مسرحيات غربية، ويعمل د. على الراعى نجاح الميلودراما بأن الناس فى مصر كانوا حزانى مثقلين بالهموم، فوجدوا فى الميلودراما تنفيساً عن أحزانهم^(١) .

وشهدت هذه الفترة مناقشة بين يوسف وهبى ونجيب الريحانى واختلف النقاد فى تأييد أحدهما على الآخر ولكن معظم النقاد يميلون إلى انتصار نجيب على شريطة أن يقدم شخصية العمدة «كشكش»^(٢) .

يسخر من شخصية الممثل التراجيدى «شكش» فى «الشايب لمايدلع» فهو يقوم بتمثيل الأدوار التاريخية مثل لويس الرابع عشر ونابليون وهو فقير جائع يستغل موهبة التمثيل فى الاحتيال على كاملة حتى يأكل أكبر قدر من الطعام بحجة رغبته فى أن يذوقه، ولانجده لهذه السخرية وجوداً فى النص الفرنسى فـ «بونشايون» ممثل عجوز فقير رث الثياب .

شكش : جينه .. جينه قديمه ، عايز جينه .

كاملة : نعم .. حضرتك .

شكش : (بصوت مرتفع) جينه .. عايز جينه . قلت لكم جينه .. انتوماتعرفوش

الجينه .

(١) انظر د. على الراعى : مسرح الدم والدموع ، ص ١٦ .

(٢) انظر: نجوى عاتوس: شخصية العمدة، ص ٦٢، ٦٤ .

كاملة : بكام عاوز حضرتك.

شكل : ادوق.

كاملة : اتفضل .

شكل : زتون زتون أسود عايز زتون.

كاملة : نعم حضرتك.

شكل : (بصوت مرتفع) زتون عايز زتون قللتك زتون أسود ماتعرفوش الزتون.

كاملة : بكام عايز حضرتك.

شكل : أدوق.

كاملة : اتفضل تقدم له مطقة كبيرة فيها زتون، فيكبش ويأكلهم ثم يبدى اشارة عدم استحسان .

شكل : حلاوة .. حلاوة تكون حلوه .

كاملة : مافيش فى الدنيا حلاوة حادقه (١) .

كما أضاف بديع ونجيب السخرية من تمثيل " بطاطا ، للأدوار التراجيدية .

بطاطه : آى حبيبي . واحرقلباه إلى ساعة تهطل فيها الأمطار فتحاكى دموعى

السخينة انت ، انت اقتررب منى .

(١) الشايب لما يدلع ، ص ٦، ٧.

الباشا : أجل معبودتى . ادينى جيت ايه .

بطاطه : إلى جانبى

الباشا : والى جانب أبوكى كمان .

بطاطه : اواه

الباشا : اواه دهوتاه وحلتاه ياه

بطاطه : اش .

الباشا : ايه

بطاطه : نزلت الستاره .

الباشا : قوام كده الفصل بيقى صغير قوى (١) .

كما يسخر من كاملة أم بطاطة وقد أصبحت ممثلة ، فهي تقلد الغربيات وتتنطق ببعض الكلمات الإنجليزية والفرنسية وتخلطهم بكلمات من العامية المصرية الشعبية .

كاملة : (تدخل شكلها متغير تماماً شكلاً ولبساً ولهجة) هالو بوى انتم هنا يادلعدى ، أهلاً وسهلاً ياروخى كومان سافا ماتأخذونيش بردون ازاي شايفين الفستان اللى على ده .

سوسو : ياسلام سلم شياكه ايه دى كلها يامرلين ديتريتش (البنات تضحكن)

كاملة : امال ايه يادارلنج موديل الاورنيير شيك دى بارى موديل ميل نوف سان كان انت نوف (٢) .

(١) الشايب لما يدلع ، ص ٤١ .

(٢) نفسه ، ص ٥١ .

ويسخر أيضا من المطربات قبيحات الصوت ومن أغنيات هذا العصر وبصفة خاصة التي كانت تغنى فى الصالات ، مثل أغانى بديعة مصابنى فى استعراضاتها ف ، قفلة ، مطربة تشكو من صعوبة فى السمع تقول :

قفله : (تغنى وهى ترتب الأثاث) لو الحمار شاف ودانك يتوهم ياعبده ، يجرى بيرطع ياعبده - شكك ردى ياعبده - وشك عكر ياعبده آى والنبي ياعبده .

سوسو : انت يامطربة جنينة الحيوانات (١) .

وقد استمد هذه الشخصية من إحدى نمر الفصل المضحك إذ ، يظهر شكوكو فى شخصية مغنى قبيح الصوت فيحتج عليه الأراجوز ولكنه يمضى فى الغناء ولا يبالى فيضربه الأراجوز فى النهاية (٢) .

كما تسخر فكرية من الممثلة الميلودرامية - كناريا فى ، الدلوعة ، التى اعتادت تمثيل أدوار الفواجع ، فهى تمثل فى روايه ، فاجعة فوق السطوح ، ويقصد هنا السخرية من مسرحية ، فاجعة على المسرح ، ليوسف وهبى .

فكرية : انا كل صورك حافظاها عندى .. أما لك صورة بديعة خطاها فى الصالون كناريا : ايه فى أى قلم فى أى رواية .

فكرية : فى الرواية اللى بيدبحوكى فيها وانت مدلدله لسانك

كناريا : آه فاجعه فوق السطوح ، لا اتفرجى بقى على الفيلم اللى جاى عزرائيل فى القرن العشرين (٣) .

(١) الشايب لمايدلع ، ص ٥٠ .

(٢) د. على الراعى : فنون الكوميديا ، ص ٥٧ .

(٣) بديع خيرى ونجيب الريحانى : الدلوعة ، ص ٢٧ .

جعل محمد تيمور في « عبد الستار أفندي » عفيفي ممثلاً تراجيدياً - بينما « چاك
في الأب ليونار محامي فاشل - ليسخر من الممثل التراجيدي ، يقول عفيفي مخاطباً
خليفة :

عفيفي : تشتمني ياراجل ، انت نسيت أني غاوي تمثيل وعضو في جمعية الرفق
بالحيوانات، ياقليل الأدب يا حمار يا مغفل^(١) .

وعندما يمثل عفيفي مشهداً من تراجيديا عطيل وهو مشهد قتل عطيل لديمونة
يندمج في دوره ويكاد يخنق أمه^(٢) ، مثلما حدث في أثناء تمثيل جورج أبيض لهذا
الدور : إذ كاد أن يقتل الممثلة - نظراً لاندماجه .

و ، الطريف في هذا المشهد أن عفيفي هذا يدرك في عام ١٩١٨ الفرق بين
التراجيديا والكوميديا في حين يخلط بعض النقاد في أواخر القرن العشرين بينهما .. ولكن
تيمور لا يستغل عفيفي عند هذا الحد بل يستخدمه في الأسلوب المبالغ فيه سواء في الأداء
أو الإلقاء على المسرح وذلك من خلال أداء مشهد من « عطيل » ، تصل فيها حد المبالغة
إلى الحد الذي تتحول عنده التراجيديا إلى كوميديا .

قد وجد تيمور في القاء عفيفي وأدائه لدور عطيل مادة خصبة للسخرية من الأداء
الزاخر بالمحسنات والزخارف اللفظية من سجع وجناس وطباق .. وكذلك سخر تيمور بما
كان يدعيه الممثلون من الاندماج الكامل في الدور بحيث ينسى نفسه ويتقمص
الشخصية التي يمثلها تماماً^(٣) .

(١) محمد تيمور : عبد الستار أفندي ، ص ١٢ .

(٢) انظر : نفسه ، ص ١٣ .

(٣) د. نبيل راغب : محمد تيمور (رائداً للتحديث الأدبي) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ ،
ص ٩٢ .

٨ - الانتقال الطبقي والخلص بالعثور على الكنز أو ورقة اليانصيب : استمد بديع خيرى ونجيب الريحانى مشهد تحول شحاته أفندى ، من باشكاتب فقير إلى ثرى فى مسرحية .. لو كنت حليوه .. بالعثور على ورقة اليانصيب إذ ربح مبلغ ٦٠٠٠ ليرة من حكايات ألف ليلة وليلة إذ ، تذكر الكنوز كثيراً فى الليالى فيقول القاص فى تعليل ثراء بطله ثراء غير منتظر ، وكان قد عثر على كنز ..

، وكان كنز جودر المصرى قد صور تصويراً مطولاً شائقاً حمل منه كل خصائص الاعتقاد بدخول هذا الباب من أبواب الخوارق وحمل معه اشارات واضحة إلى مصرية هذا الكنز، (١) .

، ربما مكن لمسألة الحظ والقدر فى التفكير الشعبى أيضاً، الظروف التاريخية والاجتماعية المظلمة التى مربها الشعب العربى فى مصر .. تطاول المحن على الشعب وان محاولاته الكثيرة فى التخلص منها كانت تسلمه فى بعض الأحيان إلى محن أخرى ومحاولات أخرى فوقع فى وجدانه أيام احتكر القلة رزقه، وأيام اغتصب الاجانب الوافدون أرضه وأيام سخرة اولئك وهؤلاء تسخيرهم لرقيق الأرض .. وقع فى وجدانه ما يشبه اليأس ، فضعف إيمانه بالعقل واطمأن إلى المصادفة وأصبح أدنى إلى الغاء إرادته والاطمئنان إلى القدر .. ومن المعروف أن الأدب فى ظل الإقطاع يرتكز على الهروب من الواقع ويعتمد على الإيهام والتخيل وتقوم العلاقات فيه على المصادفة ، (٢) .

أضاف بديع ونجيب مشهد حصول شحاته على ورقة اليانصيب ، فيوافق الجميع بعد ثرائه على تزويجه من « سوسن » بل جعله المال شخصية جديرة بالاحترام .

(١) د. سهير القلماوى: نفسه ، ص ١٥٠ . ١٥١ .

(٢) د. فائق مصطفى أحمد: نفسه ، ص ٢٣٨ .

أما في المسرحية الفرنسية ، بيشون ، فلانجد هذا المشهد بل يوافق الأب ، آدموند ، على تزويج اوجستان من ابنته لانتهااء مصلحته مع شريكه جومبييه إذ شارك جومبييه ، بولين ، بدلاً من ، آدموند ، وبالإضافة إلى سوء أخلاقه ومغامراته مع النساء .

وبالرغم من معالجة مسرح الريحاني مشكلة الطبقات بالعثور على الكنز، فإنه لم ينطلق في حل المشكلة من منطلق ثوري مثل التخلص من الطبقة وإنما سعى إلى حل قضية المال بالمال نفسه ، فيعلن أمام الباشوات أن المال الذي يستندون إليه في وجودهم يمكن أن يهبط على الفقراء من السماء من الحظ والمصادفة ليصبحوا بفضلها انداداً لهم .

ويتحول ، بليغ ، في مسرحية عبد الستار أفندي إلى ثرى عن طريق المصادفة إذ يرث عمه المتوفى ، فتوافق الأم على تزويجه من ابنتها لثرائه وهو ما لانجده في المسرحية الفرنسية ، إذ يستطيع ليونار في النهاية إقناع زوجته بزواج ابنتهما ممن تحب (اندريه) وعدم تزويجها من المركيز الثرى (١) .

تبشر العجربة في ، حكم قراقوش ، بالعثور على الكنز - رمز للحلم بالخلاص وتحقق هذه الأمنية بينما يبشر العراف الملك بأن شخصاً مغموراً مجهولاً سيرفع شأن المملكة ويكون له شأن عظيم في المسرحية الفرنسية . تقول العجربة في حكم قراقوش معبرة عن حلم المصري الفقير بالخلاص .

العجربة : حدرجه بدرجه من كل عين دارجه يصلح لك المايل ويعذلك العارجه
الخير عليك داخل والنفس عنك خارجه قول ان شالله

الزبون : يارب .

العجربة : عتبتين قدامك واحده عاليه وواحد واطيه الأولانية بيضا من مرمر
والثانية سوده من حجر صوان سرك تعبان جسمك دهيان فكرك حيران .

(١) انظر جان ايكار : نفسه ، ص ١٢١ .

الزبون : قلت الحق.

العجريه : والعين يتطلع والقلب مولع والرجل بتدب مطرح ماتحب فرج
حاجيلك.

الزبون : ان شالله يارب

العجريه : سعد مستخيلك

الزبون : رضا

العجريه : كنز مستخيلك^(١).

٩ - المبالغة في إظهار تيمة المال : أبدع بديع خيرى ونجيب الريحانى الحوار
الذى يوضح أهمية المال في مقابل الشرف والأمانة والأخلاق، فلانجد نظيراً في
المسرحية الفرنسية « توباز » لحوار جاد مع الناظر في مسرحية « الجنيه المصري » الذى
يطلب منه أن لا يتمسك بالاخلاق والشرف ويضحى بهما من أجل المال.

الناظر : ماهى الدنيا ياياقوت أفدى هى الشخصخه هى النغغه هى الجنيه ،
تقرعز دول ولايتزعزع الجنيه ، تضمحل ممالك والجنيه رابط فى البنوك زى الأسد ،
تعتمد على مواهبك تجوع ، تعتمد على فضايك تحفى ، تحب تعتمد على قوة ذكائك تغتنى
وتكبش^(٢).

كما لانجد مثيلاً لمناجاة « ياقوت » المدرس عندما أعطاه « بهريز » شيكاً بمبلغ
ستين جنيهاً نظير توقيعه على عملية شراء الجرارات :

(١) بديع خيرى ونجيب الريحانى: حكم قراقوش ، ص ١ .

(٢) بديع خيرى ونجيب الريحانى : الجنيه المصري ، ص ٤٢ .

ياقوت : (يقرأ الشيك) ادفعوا لأمر حضرة ياقوت أفندى عبد المتجلى ستين جنيهاً ٦٠ جنيه ، يعنى ماهية ستين تقريباً ، كنا بنشتغل بثلاثة أبيض . ستين جنيه على ثلاثة أبيض يعنى ٧٠٠٠ حصه الله لا يكسبك يا حضرة الناظر، انا كنت مدفون فى الحياة، قد ايه صعبان عليه دلوقت الراجل المغفل خميس أفندى، تقف حصته بقرشين، ستين جنيه نضاف لاقهيم لا أولاد سماكين ولانسوان افيونجيه، ولا الأرض بتلف ولا مابتلفش، ياما انت كريم يارب(١).

وبالرغم من معرفة ، ياقوت ، بتورطه فى عملية سرقة ونصب على الدولة: إلا أنه يستمر فى السرقة، ولايستطيع الخوض فى صراع مع المال بينما يشعر طوباز فى الفرنسية بصراع نفسى بين الاستمرار فى السرقة من أجل المال والعودة إلى الشرف والأخلاق وتنتهى المسرحية الفرنسية بقبول تمييز العمل مع طوباز بشرط أن يسلك الشرف والأمانة (٢).

كما أبدع بديع ونجيب التمهيد لتحول ياقوت إلى ثرى بأن جعله مدرساً للجغرافيا، يتشاجر مع جاد والد التلميذ حول هل الأرض كروية تلف حول نفسها؟، ومادامت الأرض تلف حول نفسها فلا بد أن يتغير ياقوت وتدور به الأرض ويصبح ثرىاً وهو ما لانجده فى المسرحية الفرنسية ، يقول التلميذ:

جغرافيا يا بابا، جغرافيا بتاعة الأرض كروية تلف حول نفسها(٣).

(١) الجنيه المصرى ، ص ٩١ .

(٢) انظر مارسيل باينول : طوباز ، ص

(٣) الجنيه المصرى ، ص ٣٦ .

● و عندما يفوز شحاته أفندى فى ، لو كنت حليوه ، بورقة اليانصيب ويتحول

إلى ثرى يقول مناجياً نفسه :

شحاته : اقوالك أنا ، يقبل الورقة ، يا حبيبتى هندزتينى وحلوت خلقتى خفتينى
ماتت الدنيا كلها فى دباديبى ياروحى أبوسك منين ياما كنت حمار ، ياما قلت لو كنت
حليوه ، اتارى الحلاوة جواكى هنا دانا بادور عليها موش عارفها منين^(١) .

ويبدع أيضاً مشهد النفاق من أجل المال ، فعندما يتحول شحاته أفندى إلى ثرى
تغازله النساء ، تغازله ، ليلى ، ويتمنى الزواج منه ، وتقبله الأم ، أزهار ، ويقبله الأب أيضاً
زوجاً لابنتهما ، سوسن ، ، فقد أصبح جميلاً لأنه ثرى ويتقرب منه الجميع أما سوسن
فتجد فيه جمال الأخلاق تقول ، الحلاوة بالاخلاق وطيبة القلب والقناعة^(٢) .

وبالرغم من وجود هذه النيمة فى المسرحية الفرنسية ، قطعة الشيكولاته ،
الصغيرة إلا أن بديع ونجيب بيالغان فى استخدامها فى الدلوعة إذ جعل الجميع يحب
فكرية سليطة اللسان من أجل ثراء والدها^(٣) .

وبالرغم من تحول الفقير إلى ثرى إلا أنه مازال يشعر بانتمائه إلى الطبقة
الشعبية ، لذلك حذف بديع ونجيب الجزء الخاص بحب طوباز لسوزى ، وحزنه لاكتشافه
خيانتها له فهي لا تحبه وتطلق عليه لقب ، الأبله ، ، لقد تنازل طوباز عن مبادئه وشرفه
من أجل حبه لسوزى ، يتضح ذلك من خلال حوار طوباز وسوزى :

طوباز : لقد ذهبت إلى منزلك .. وكنت أنتظر فى حجرة الاستقبال الصغيرة وإذا
بى أسمع من خلال الباب الزجاجى محادثة رهيبة .

سوزى : رهيبة ؟

(١) بديع خيرى ونجيب الريحانى : لو كنت حليوه ، ص ٥١ .

(٢) نفسه ، ص ٥٤ .

(٣) الدلوعة ، ص ٤١ .

طوباز: كان السيد كاستيل يقول لك ، يا حبيبتي ، هل وجهت الدعوة إلى هذا الأبله اللطيف ؟ وكان مردك عليه هو أن الأبله اللطيف ذو تفح كبير لنا ولا بد من ملاطفته قليلاً هذا الأبله اللطيف هو أنا أما بالنسبة لكلمة حبيبي فقد دلت بما يكفى عن طبيعة علاقتك بهذا الرجل (١).

• أما ياقوت فيرفض أن يحبها ويناديها ست هاتم ، فبالرغم من أنه أصبح ثرياً إلا أنه مازال يشعر بأنها سيدته، ويساعدها ويحاول انتقاها من ، بهريز ، من أجل الشهامة فالرجل ابن البلد يجب أن يكون شهماً مع النساء .

• ويعط أنور أفندى سلاطة لسان فكرية فى الدلوعة .. بالثراء:

أنور : ماحدش قادر يقف فى وشك ، ماحدش عايز يفهمك حقيقتك خايفين من فلوسك وفلوس أبوكى لكن انا لايهمنى لا فلوسك ولا فلوس أبوكى ، طظ فيكى وفى أبوكى وعلشان كده أقولك فى وشك واسمعيها لأول مرة انت جريه انت مكروب انت قليلة الألب انت عديمة الحيا (٢).

١٠ - تمصير صورة المرأة والرجل والجدل بينهما : أبدع بديع ونجيب الغزل فى مسرحية ، الجنيه المصرى ، ، فالغزل مختلف تماماً عن طوباز ، فالشخصيات الفرنسية تلتزم ببيروتوكول اجتماعى فتعبر عن مشاعرهما باستحياء وتخفى هذه المشاعر ، على حين نرى ياقوت يغازل نعيمة بعبارات رومانتيكية تشيع فيها حرارة الشرقيين وتمتزج بالنكات الريحانية ، فتستجيب لها نعيمة بدلال سافر على طريقة بنت البلد ، (٣) . بينما تستفيد نعيمة بذكاء المرأة المصرية من هذا الغزل وتطلب منه تصحيح الكراسات بدلاً منها ، كما تطلب منه حبراً أحمر ، فيغازلها قائلاً :

(١) مارسيل بانيول ، طوباز ، ص ٧٢ .

(٢) الدلوعة ، ص ٥٦ .

(٣) محمود زمزم : مقدمة الجنيه المصرى ، ص ١٦ .

ياقوت : الهى يجعل خبرها زعفران فى ايديكى ، يجعله ماورد! انشاء الله .

نعيمه : ياسلام ياأستاذ يا حلاوة الفاظك . بلاغة مافيش كده ويتعرف تشبك المعانى الجميلة .

ياقوت : انا باترجم فقط شعورى .. دى صورته حقيقية من إحساساتى صورته كده مجردة من غير تلوين .

نعيمه : لكن بقى لك دلوقت فوق عن الخمستاشر يوم الكلام ده مابتقولوش ولا بتيجى زى عوايدك تساعدنى فى الفصل ولا بتهادينى بالطباشير الملون وعلب الشيكولاته كنت زمان .. تصلح لى كراريس البنات^(١) .

كما أبدع الكاتبان فى المسرحية نفسها حوار ، فتكات ، مع ، ياقوت ، الذى اكتشف تورطه فى السرقة ، تحاول ، فتكات ، استدرار عطف ياقوت وشهامته لكى يستمر فى عمله هذا ، ويدور الصراع بين تكاتها وقدرتها فى الاحتيال عليه والتظاهر بالضعف وبين تمسك ياقوت بالشرف والقيم ، لتنتصر المرأة فى النهاية ، فهى تحاول إثارة شففته تارة وتهديده تارة أخرى حتى تنتصر:

فتكات : للأسف يا ياقوت أفندى إنا اتأذى هو اتأذيت أنا .

ياقوت : انتى ازاي الكلام ده .

فتكات : ما انا رجلى خلاص دخلت فى الخيه معاه .

ياقوت : يعنى بدى أفهم .

فتكات : يعنى أنا وبهريز صبحنا تشترك فى مسئولية واحده ، إن دخل السجن الضهر أخش وراه العصر .

(١) الجنيه المصرى ، ص ٢٢ .

ياقوت : هيه كويس وكنتم عايزين تدخلوني وراكم المغرب مش كده،
انا فهمت دلوقت .

فتكات : آه ماكنش عشمى كده .

ياقوت : دانا اللى كان عشمى . آجى هنا علشان استرزق من قرش حلال، داخل
هنا عندكم نمتى انصف من الصيئى ، مسافة ساعة أخرج بيها أوسخ من ابليس .

فتكات : يا خساره قد كده مفيش فى الدنيا ناس طيبين حتى انت راخر يا ياقوت
أفندى قوام تحكم على الحكم القاسى ده من غير ماتسمع دفاعى^(١) .

ثم تنتقل بعد هذه المقدمة التى أثارت شفقة ياقوت إلى الدفاع موضحة أسباب
اشتراكها مع بهريز فى السرقة:

فتكات : لما عرفت بهريز بك كنت عيله صغيره وكان جارنا ساكن جنبنا،
ومعرفته مع ابويا كانت متينه .

ياقوت : نعم .

فتكات : كان يزورنا كثير فى البيت، وكان المرحوم أبويا يستشيريه دايماً فى أموره .

ياقوت : اذن اسمحيلي اقولك ياست هانم ابوك ده كان حمار

فتكات : ياقوت أفندى .. مات والدى .

ياقوت : عمل طيب .

فتكات : واتوفت والدتى .

ياقوت : الله يرحمها .

(١) الجنيه المصرى، ص ٩٤، ٩٥ .

فتكات : بصيت حولي لقيت نفسي وحيدة في الدنيا، يتيمة ضعيفه مكسورة
الجناح . مقطوعة ، لاحبيب ولا زائر ولا مطل.

ياقوت : هيه.

فتكات : إذا عييت يوم مفيش اللي يفتح على الباب ويقوللى ازيك وانا لسه فى
عز شبابى ، وغيرى من الصبايا متمتعين بحنية أبوهم وأمهم وانا بمقردى اللي موجوده
باتهد بين اربع حيطان^(١).

ثم توضح له تورطها فى جرائم السرقة مع بهريز وعندما يعترض ياقوت تذكره
وتهدده بأنه أيضاً متورط إذ وقع على الأوراق المزورة فتقول :

فتكات : وكان من وقت لوقت يمضينى على أوراق من غير ما أعرف شىء.

ياقوت : هيه سكيتى، وتمضى ليه على حاجه ماتعرفيهاش.

فتكات : ياقوت أفندى ماكلنا فى الهوا سوا.. وأنت من قيمة شويه صغيره كنت
بتمضى له.

وتنتقل ، فتكات ، من إثارة الشفقة إلى التهديد تارة وإلى البكاء وشكوى الزمن
تارة أخرى إلى أن يوافق ، ياقوت ، على الاستمرار فى السرقة ، فهي تعلم بذكاء المرأة
المصرية طبيعة الرجل الشرقى المتمسك بالشهامة والمروءة، فتعتمد فكرة التمصير هنا
على شهامة الرجل المصرى ومساعدة النساء الضعيفات فى مقابلة الزيادة المالية
الصريحة فى النص الفرنسى ، فسوزى فى طوباز الفرنسية فتعبر عن إعجابها بطوباز
وتغازله وتعرض عليه الزيادة المالية فيوافق^(٢).

(١) الجنيه المصرى، ص ٩٧.

(٢) انظر مارسيل بانيول : نفسه ، ص ١٦٢.

●وعندما تعلم ، سوسن ، فى ، لو كنت حليوه ، بحب ، شحاته أفندى ، لها تطلب منه مشاركتها فى الاحتيال على أبيها، إذ ادعت أنها تزوجت من شحاته أفندى وأنجبت منه طفلاً حتى يضطر الأب إلى عدم تزويجها من ، غندور، وتزويجها ممن تحب ويدعى أنيساً ويطيعها المحب شحاته أفندى ويعمل على تزويجها من أنيس مضحياً بحبه، ولكنها عندما تعلم بسوء أخلاق ، أنيس ، تتزوج من شحاته.

أما فى المسرحية الفرنسية ، بيشون ، تحب كريستيان أوجستان وتدعى أنها تزوجته وأنجبت منه طفلاً حتى تتخلص من تزويجها للعجوز الثرى.

وفى مسرحية ، عبد الستار أفندى ،، يبدع محمد تيمور مشهد غزل عبد الستار للخادمة هانم :

عبد الستار : (يشرب على مهل ويقول وهو يشرب) الله لنا كنت عطشان قوى
تسلم ايدك الصغيرة الحلوة (تظهر هانم الحياء) أنت بتختشى منى ورينى ايدك الحلوه
ورينى ..

هانم : أوعى كده .

عبد الستار : انت زعلتى ؟ (هانم لا ترد) والايمنى سايقه الدلال هاتى ايدك آمال

هانم : باقول لك ابعده الله، هو ايه ده .

عفيفى : برضو بتسوقى الدلال بقى، مانتيش عارفه قصدى (يضحك) قصدى
بوسه من العيون العسلية والخدود الوردية والشعر الكستنى والغم السكرى قصدى (يهم
بتقبيلها فتقفز) .

هانم : أنا ماحبش كتر الكلام والحديث ، بالعربى كده البوسه تمنها ريال^(١) .

(١) محمد تيمور : عبد الستار أفندى، ص ١٢٨، ١٢٩ .

وبينما يغازل بنجالين السائق الخادمة ، جولى ، فى ، قطعة الشيكولاته الصغيرة ، مستخدماً الكلمات الرقيقة الجميلة إذ تقول جولى : لقد اصطحبته لكى أرى جدولاً صغيراً من الماء على جانب الطريق ، ورأيت القمر ينعكس على صفحة الماء .

فليسنج : وماذا بعد .

جولى : لقد أثر على بكلماته الباريسية الرقيقة (١) .

بينما يغازل ، سيد ، ، زيبية ، فى ، الدلوعة ، وتصور زيبية هذا الغزل مستخدمة التعبيرات الشعبية المصرية :

زيبية : أنا قلت ايه اللي نزل بثقله يا حفيظ يا منجى ايه ده .. مين ياندامتى ..
يوه باسم الله الرحمن الرحيم . أشأتنا و حياة أبو أشأتنا .

سيد : ايه ابلعى ريقك مانتخضيش .. اسم الله عليك وعلى اسمك (٢) .

وتعل ، زيبية ، تأخر سيد عن موعد القطار :

زيبية : استغفلنى اتدحلب على زى الديب السحراوى وفضل يقول لى نروح مع بعض نونس بعض .

أنور : تونسوا بعض ما شاء الله شىء جميل ورحتى معاه طبعاً .

زيبية : ركبنى على ظهر العجلة ما عرفش ده لزننى ازاي ، مابقيتش فى وعى ،
ساعه نمشى وساعه نركب عجله ونقعد تحت الشجرة يحدثنى عن العصافير .

أنور : عصافير وبعدين .

زيبية : وصلنا المحطة كان فات قطر الساعة ٣ (٣) .

(١) انظر Paul Gavault: op. cit, p. 38.

(٢) بديع خيرى ونجيب الريحانى: للدلوعة ، ص ١٤ .

(٣) نفسه ، ص ٢٨ .

• كما أبدع عباس علام في « سهام » مشهد غزل الباشا الصعيدي للراقصة سهام .

الباشا : مليحه البنت، وتحب الهزار جوى، ولكن ياخوى دى لايسه بنطلون،
الستات فى مصر بجوا يلبسوا بنطلونات .

سهام (عائدة اليه) عمى (وتعطيه ظهرها) فتش فى شعري كده شوف
الفورشينه احسن مش لاقياها .

الباشا : ايه الفورشينه دى؟

سهام : بتاعة كده زى الدبوس .

الباشا : (وهو يفتش فى شعرها) ريحة شعرك حلوه .. انتى داهناه كلونيا .

سهام : لاهوه اللى ريحته كده - خلقة - رينا .

الباشا : مليحه البنت مليحه جوى .. جوى وعليها جوز عيون ودراعات وصدر
ورجلين وشعر يطرح كلوتيه مش زى شعر نسوانا يطرح جمل يابو يابوى^(١) .

ولكننا تعيب على عباس علام أنه جعل الباشا يقبلها قبلة طويلة فى الصعيد وأمام
الخدم الذين يستنكرون هذا الفعل^(٢) .

ولا أعرف لماذا اختار عباس علام «حانة مكسيم» لمصرها؟

كان ينبغي له أن يختار مسرحية من الأدب الفرنسى تصلح للتصوير ، ولكنه
اختار هذه المسرحية التى تشيد بمغامرات عاهر، وبالرغم من محاولته لتصويرها إذ
أضاف شخصيات من البيئة الشعبية ومصر شخصية المركز وحوله إلى باشا صعيدى

(١) عباس علام : سهام .

(2) El Said Atia Abu El Naga Uage: op. Cit., p 257.

وجعل بعض الأحداث في الصعيد وأشار إلى بعض التقاليد الشعبية مثل الاعتقاد في الأولياء إلا أنه فشل في تمصيرها لسوء اختياره لها..

كما بالغ محمد تيمور في تصوير علاقة الزوجة ، نفوسه ، بزوجها عبد الستار أفندي في ، عبد الستار أفندي ، ، فتفوسه زوجة مسيطرة ، سيطرة اللسان ، تضرب زوجها المغلوب على أمره العاجز عن ردها، يقول عبد الستار مناجياً نفسه .

عبد الستار : والله يا عبد الستار خلّيت بنفسك شويه من الكاينه اللي رماك رينا بها ، في الديوان رئيسك موريك الغلب وفي البيت ابنك مكفرك ومرانك مطلعك روحك ، القصد انك بقيت لوحدك ورينا برضو بكره يفرجها ويمكن اللي يكرهه الواحد يكون فيه الخير حد عارف (١) . ولا يجد الحنان إلا عند الخادمة هانم .

أما في المسرحية الفرنسية ، الأب ليونار ، فهو يشعر بالحزن لسيطرة زوجته وسخرية ابنه منه :

ليونار : ومما زادني حزناً أن أرى الولد الطاهر الذي كان يحبني وهو طفل برىء أصبح يسخر مني باغراء من أمه (٢) .

وتنفق ، نفوسه ، المال في التخلص من الجان التي تعتقد فيه (ان عليها أسياد) فهي تعال سوء معاملتها لزوجها بسيطرة الجان عليها ، يتضح ذلك من حوار عفيفي معها :

عفيفي : أما أقولك بقي ياما .. انا عارف ان اخلاقك ضيقه قوي وان الجماعة دول يرتعشو منك لما يسمعو حسك واعرف كما ان بسلامته أيواً يبقى قدامك زي الفار قدام القط لكن كل ده ما يهمنيش إذا كنت معفرته أنا ستين ألف معفرت .. أنا واحد محترم مشهور في البلد .. يظهر أنك مش عارفه مقامى .

(١) محمد تيمور : نفسه ، ص ١٢١ .

(٢) جان ايكار : نفسه ، ص ١٧ .

نفسه : محسب بالنبي ياابني ، اعرفش مقامك ازاي (١).

وقد استمد هذا المشهد من الأراجوز، فزوجه الأراجوز في إحدى النمر ، مريوحه وعليها عفريت فتتقدم للأراجوز بالطلبات غير المعقولة المعروفة في هذه المناسبات .. وتنتهز الزوجة فرصة أن الأراجوز قد اعترف بأنها مريوحه فعلاً فتسوق على زوجها الدلال بطرق متعددة، (٢).

● مصر بديع خيرى ونجيب الريحانى فى حكم قراقوش مشهد غزل فيلون لكاترين يقول فيلون المحب الرومانسى وقد رأى محبوبته فى الكنيسة وتعقبها إلى القصر:

فيلون : حسن زحفت هناك فى الظلام .. وكان صوت جمالها طول الوقت حلوا فى أذنى وألم جمالها يسرى فى قلبى فصليت ودعوت أن يرينى الله إياها مرة أخرى (٣) . فهو يتأمل محبوبته وكأنها ملك من السماء بينما يصف بندق محبوبته وصفاً مادياً فيصف جسدها قائلاً:

بندق : شعر أصفر مسبب عينين تضرب من غير صواريخ على بعد ٣٠ ذراع، شفايف لو عصرتهم يخرؤا عنب أحمر، جته سايحه نايحه لو مسكتها بايدك تدوب بين صوابعك .

قراقوش : سبحان الخلاق العظيم.

بندق : وقفت أتأمل فى جسمها ياترى لحم زينا دى بتاكل وتشرب زينا .. ان غداها من حبات القلوب وعشاها من فرط رمان الأرواح ، ودموعها من دمع الازهار

(١) محمد يتمور : نفسه ، ص ١٢٠ .

(٢) د. على الراعى : فنون الكوميديا، ص ٥٧ .

(٣) چون ماكرثى : نفسه ، ص ١٨ .

(٤) حكم قراقوش ، ص ١٦ .

وريقها من عصير التفاح (٤).

وتعقبها من الشارع إلى القصر حاذقاً مشهد الكنيسة لعدم توافقه مع المصريين المسلمين .

ويحاول بندق إنقاذ محبوبته شمس التي تطلب منه قتل مراد أغا وعندما يرفض لعدم قدرته على القتل تذكره بالمروءة والشهامة وصفات ابن البلد التي يجب أن يتمسك بها، تقول :

شمس : بده يخطفنى بده يسخرنى لمذااته لهذا ماقدرش ما أطقش أموت انتحر أحرق روحى أموت نفسى اخلص من دنيتى .. اقتل مراد اغا (بدلال كبير) (١).

ويتشاجر بندق مع مراد أغا من أجل المروءة ويتشاجر فيلون مع تيبودوسيتى من أجل وطنه عندما يعظم بخيانتته للوطن وليس من أجل محبوبته أو الشهامة يكاد أن يقتله لولا تدخل أحد جنود تيبو ويأمر تيبو بشنق فيلون .

١١ - حذف المشاهد التي لا تتفق مع البيئة والعادات والتقاليد المصرية : حذف محمد تيمور فى ، عبد الستار أفندى ، القسم الثانى من مسرحية الأب ليونار الخاص برفض الأم تزويج ابنتها من الطبيب ، أندريه ، لأنه ابن زنا ، ويتضح ان چاك هو الآخر ابن زنا ، وليس ابناً لليونار ، واكتشف ليونار هذه الحقيقة عندما كان چاك فى الخامسة من عمره كما علمت ، مارت ، بهذا السر ، ولكنه كتم السر خوفاً من القضيحة ورحمة بالطفل .

يطلب ليونار من زوجته أن تتسامح وتوافق على زواج ابنتهما من ، أندريه ، وعندما تستمر فى رفضها يواجهها بالحقيقية فچاك مثل أندريه ابن زنا ، فتضطر الأم إلى القبول ، يقول ليونار مخاطباً مارت :

(١) حكم قراقوش ، ص ٢٦ .

ليونار : يوم أن اكتشفت السر، يوم أن علمت من خطاب ضائع وعوامل الغيرة والدمشة تتنابني بين الشك واليقين ، ان هذا الابن لم يكن ابناً لى .. اوه .. كيف لم أجن، هذه معجزة ، كنت على يقين بانها لم تكن تحبني ومع ذلك اخذت هذا الطفل بين ذراعى (١) .

أما الأم ، نفوسة ، فى ، عبد الستار أفندى ، فتوافق على تزويج ابنتها من بليغ لأنه أصبح ثرياً ، وهو سبب يتفق مع البيئة المصرية ، أما فكرة خيانة الزوجة والزنا فهي مرفوضة فى مجتمعنا وغير مقبولة فى البيئة المصرية التى تحرص على الشرف وتتمسك به .

كما حذف بديع ونجيب الريحانى فى مسرحيتهما ، الجنيه المصرى ، المشهد الخامس من مسرحية ، طوباز ، وهو المشهد الخاص بإلقاء موظفة فى مكتب طوباز نفسها من النافذة عارية، وكان هذا الحذف حرصاً على مشاعر الجمهور المصرى الذى يخلج من رؤية فتاة عارية .

كما حذف الصراع النفسى الذى شعر به طوباز عندما فقد ضميره والتزم فيه بانيول بالمذهب التعبيرى، إذ يتخيل طوباز أن رجال الشرطة تقتفى أثره وتراقبه، يقول فى مناجاة طويلة :

طوباز : (كمن يناجى نفسه) لقد اقتفوا أثرى هذا نذير شوم انهم يراقبوننى منذ خمسة عشر عاماً، وبينما كنت أعبر العتبة اندفع الشرطى نحوى مشمراً عن ساعده ولكننى فهمت وهربت دون التفات، عصابة بأكمئها أخذت تلاحقنى ولكننى كنت كالطائر ودرت مرتين حول المنازل لكى اضللهم ثم .. فألقيت بنفسى فى دهليزى، وها أنا قد نجوت مؤقتاً واحسرتاه .

(١) جان ايكار : نفسه ، ص ٨٢ .

سوزى: مثل هذه الأعمال الطائشة لا ينبغي أن تستمر، فطالما أن تخيلاتك تنحصر هنا فلا ضير أما إذا وصل الأمر بخيالك إلى حد أن يجلب عليك..

طوباز: آه أنت تشكين ياسيدتى .. انظرى لقد عاد إلى مكانه..

سوزى: وماذا ترى إذن ؟

وهذه المناجاة - الصراع النفسى - لا تناسب الطبيعة المصرية التى تعبر بوضوح مباشر عن نفسها .

طوباز: هذا الرجل الضخم الذى يرتدى قميصاً قصيراً وصداراً أزرق.

سوزى: وبعد أنه يقال الناصية (١).

● جعل بديع ونجيب العشيق فى مسرحية « بيثون » الفرنسية زوجة فى مسرحية « لو كنت حليوه » حرصاً على التقاليد المصرية، فتدعى سوسن أنها تزوجت من شحاته أفندى وانجبت منه طفلاً حتى تجبر أباهما على تزويجها ممن تحب بينما أدعت كريستيان أنها عشيق أوجستان.

● وبينما نشارك العروس « فلوروز » فى « قطعة الشيكولاته الصغيرة » فى الحوار بين أبيها « مينجاسول » وبنجامين، يطلب نسيم من ابنته « طعمه » فى الدلوعة عدم المشاركة فى الحوار، حرصاً على حيائها وتقاليدنا المصرية التى تمنع الفتاة فى المشاركة فى حديث زواجها.

فكرية: حضرتها أظن خطيبة أنور أفندى

طعمه: أيوه أنا خطيبة أنور أفندى

نسيم: أخرسى انت مالكىش تردى فى كلام زى ده ، اخلعى ، اتفسحى على الخضره لحد ما أنه عليكى (٢).

● استبدل عباس علام فى « سهام » شخصية سانت كاترين التى ظهرت مؤخراً لعائلة خطاب بشخصية أحد أولياء الله وهى شخصية الشيخ « أبو الأنوار » مستمداً إياها

(١) مارسيل بانيول: طوباز ، ص ١٨٦ ، ١٨٧ .

(٢) الدلوعة : ص ٤١ .

من التراث الشعبى إذ تتدخل القوى الخفية متمثلة فى الجن والعفاريت والأولياء فى حياة الناس وتتمتع بقوى خارقة ، فترى سكينه أبا الأنوار فى منامها ويشرها بإنجاب طفل، فهى تستعين بالأولياء لكى تنجب طفلاً^(١).

كما حذف عباس علام فى المسرحية نفسها (سهام) شخصيتى ماروليه ضابط فى الفرقة الثامنة ومسئو قارلاء مندوب التأمين على الحياة والحوادث وهما فى المسرحية الفرنسية يشهدان على شجار كورينيوف مع بيتى بو (أو سماحة مع عزيز) .

١٢ - الالتزام بالمشاهد التى تتناسب مع البيئة والمشكلات المصرية :

• اختار بديع ونجيب مسرحية « طوباز » لتمصيرها لأنها تعالج مشكلة الفساد فى الجهاز الحكومى فى باريس وهى مشكلة لها مقابل فى السوق التجارى المصرى، كما تعالج موضوعاً أزلياً وهو موضوع المال وكيف يلهو بالضمائر، كما ينقل مشهد نفاق صاحب المدرسة « بوش » وابنته لطوباز بعد أن تحول إلى ثرى .

كما يحتفظ بديع خيرى فى « لو كنت حليوه » بالسخرية من العائلات الارستقراطية فى مسرحية « بيشون » ، إذ تعرض اوريت « أم كريستان » وأختها « بولين » على البحث عن تاريخ شجرة العائلة إذ تطلبان من « أوجستان » الذهاب إلى المكتبة القومية للبحث عن تاريخ جدما « كولان » :

اوريت : إذن يا أوجستان مانا عرفت عن جدى كولان ؟

أوجستان : لم أجد اخباراً حسنة .

بولين : كيف ؟

(١) انظر عباس علام : نفسه ، ص ٤٥ .

اوچستان : كان رجال الشرطة يطارّدونه ، فجذكم كولان مع احترامى له أمرت
الشرطة بضربه بالسوط على الملاً أمام الناس لأنه سرق ، السجق ، من جزار .
أدموند : ضحك .

اوريت : هل تجرؤ أن تؤكد ذلك ؟

اوچستان : كان رجلاً وصولياً ومحكوماً عليه بالسجن .

بولين : رياه .. السجن .

اوچستان : نعم السجن ، لقد تمنيت أن يسجن لأرتكابه جريمة كبيرة أو على الأقل
فى جريمة سياسية تفتخر بها العائلة مثل جريمة التآمر السياسى ولكن وآ أسفاه هذه هى
قصة سجنه (١) .

أرسل عبد الحفيظ فى ، لو كنت حليوه ، باشكاتب الدائرة شحاته أفندى إلى ،
الكتيخانه ، للبحث عن معلومات عن أصل العائلة ، وكتب المعلومات فى كتاب أطلق
عليه ، كتاب الجبرتى .:

شحاته : فى سنة ١٢٨٠ هـ كان لسعادتك جد اسمه قلقل فتح الباب أبو الديوك .

عب الحفيظ : مضبوط كان غارى المضارب بالديوك وطلعت عليه الشهرة دى .

ليلى : جدك كان اسمه قلقل .

عبد الحفيظ : كانوا بيندهوله كده .

(1) Jean de Letraz: op. cit., p. 16.

شحاته : فى يوم جمعه كان أول رمضان حضر الوالى من الميدان وبعث فى الحال يستدعى جد سعادتك الله يرحمه قلقل فتح الباب أبو الديوك .

عبد الحفيظ : كويس الوالى بعث بيته لجدى قول شحاته أفندى قول .

شحاته : وحضر جدك الله يرحمه وقدامه صنفين من العساكر ووراه جموع من الشعب .

عبد الحفيظ : تيجى تسمع يلدر هانم المجرمة قول يا شحاته أفندى قول .

شحاته : أنا من رأيى تكملها بعدين يبقى ياسعادة البيه .

عبد الحفيظ : قول .

شحاته : فوقف المرحوم جدك قدام الوالى ، راح قام الوالى من على كرسيه .

عبد الحفيظ : وسلم عليه

شحاته : لياسعادة البيه وتف فى وشه .

عبد الحفيظ : الوالى تف فى وش جدى أنا .

شحاته : ايوه يا فندم د أمر بجلده ٣٥ جلده لأنه سرق كل الديوك اللى كانوا فى تقفيسة الوالى .

عبد الحفيظ : ديوك ايه الكلام الفارغ ده الجيرتى بيقول كده

شحاته : ايوه ياسعادة البيه ثم الله يرحمه كان من أرباب السوابق لأنه اتحكم عليه

بالمسجن ٥ مرات .

عبد الحفيظ : جدى أنا اتحبس .

شحاته : اتحبس وأنا لما شفت كده اتغميت .. كنت متعشم ان الحبس ده يكون لأسباب سياسية أو لأى سبب يعمل للإنسان حيثيه تطول الرقبة لكن للأسف كله ديوك فى ديوك (١) .

يبحث ، عبد الحفيظ ، هنا عن أصول عائلة لعله يجد فيها شخصيات عظيمة يتفاخر بها ويثار من يلدز هاتم . التركية التى يتفاخر دائما بأصولها ونسبها .

كما التزم بمشهد نفاق ، كناريا ، للزعفرانى لثرائه فى الدلوعة إذ تغازل روست مينجاسول فى المسرحية الفرنسية لثرائه .

كما التزم فى المسرحية نفسها بتصوير شخصية الموظف الحكومى المناق، فى المشهد الأول من الفصل الثالث فى المسرحية الفرنسية نجد ، بواس ، الكاتب المسرحى يناق مديره وعندما يعلم بنقله إلى عمل آخر يقول عنه ، أيها الحقير خادم السلطة الشرير (٢) . ويناق مذكور الشاعر فى ، الدلوعة ، وكيل القلم وعندما يعلم بنقله يهجو ويسخر منه يقول مذكور فى مدح وكيل القلم .

مدكور : احنا لسه لحد النهارده ياسعادة البيه ماجلناش وكيل قلم بالأخلاق النبيلة والمعاملة الكريمة والعطف والرفقة اللى بنشوفهم من سعادتك (٣) .

وعندما يعلم نقله يقول ، وداعه .. احنا عمرنا مافرحنا ببشرة خير قد خبر وداعه ده قرار النقل اللى صدر بتشهيله على كفر الدوار نزل على قلوب المستخدمين برداً وسلاماً مثل الكازوزه ، ياباى هوده ممكن نقول عليه مخلوق .. معدوما الرزانة وقليل الأدب (٤) .

(١) لو كنت حليوه ، ص ٨ .

(2) Jean de letraz : op. cit.. p. 94.

(٣) الدلوعة : ص ٥ .

(٤) نفسه .

ولكننى أعيب على بديع ونجيب التزامهما في مسرحية ، الشايب لما يدلع ،
بانتقال ، بطاطه ، وأمها ، كاملة ، للحياة في قصر الباشا مثلما تنتقل ميكيت وأمها
للحياة معه وهو ما لا يتفق مع عاداتنا وتقاليدنا المصرية التي ترفض أن تعيش الفتاة
مع رجل أعزب لا تربطها به صلة .

كان من الطبيعي أن يلتزم بديع ونجيب بفكرة مسرحية لو كنت ملكاً الفرنسية
في مسرحيتهما ، حكم قراقوش ، لأنها مستمدة من حكاية ، النائم واليقظان ، في
ألف ليلة وليلة وتعتمد على تخدير الملك لويس أو قراقوش لفيلون أو لبندق فترة من
الزمن ليوهمه أنه أصبح قائدا للجيش ، باش سنجق ، ، وعندما يتحول الرجل الفقير
البسيط إلى قائد يحاول إصلاح بلده ونصرة الفقير وتحقيق العدالة مثلما نجد في
المسرحية المصرية أما الفرنسية فهو يخلص فرنسا من غزو البورغانيين .

كما التزم بديع خيرى ونجيب الريحانى بعنصر التخفى في ، حكم قراقوش ، لأنه
من عناصر الخيال الشعبى ، إذ تخفى الملك لويس في المسرحية الفرنسية في شخصية
هارون الرشيد ويتخفى قراقوش في شخصية نعمان ويعمل نجاراً أما وزيرة فيتخفى في
شخصية عبود ويعمل حدادا .

كما أعيب على عباس علام التزامه بمعظم أحداث مسرحية حانة مكسيم في
تمصيره لها وهى تصور حياة راقصة ومغامراتها ، إذ ينقل معظم فصول المسرحية نقلاً
يقترّب من الترجمة أكثر من التمصير فينقل الفصل الثالث حيث يبحث موشنكور عن
صديقه بيتى بو فى غرفة النوم فيجد ، نائماً تحت المنضدة وهو سكران تماماً بينما يجد
، لاموم ، أوسهام نائمة فى سريره مرتدية رداء النوم أو المنامة ، البيجاما ، (١) ، وعند
حضور الزوجة تتخفى ، لاموم ، فى شخصية سانت كاترين ، وترتدى ملاءة بيضاء

(١) عرضت هذه المسرحية للمرة الثانية فى الستينيات تحت عنوان ، البيجاما الحمراء .

شفافة، ويعتقد الماركيز أو الباشا عم سماحة أنها زوجته وتنتقل معه إلى الصعيد لحضور زفاف . . شمس ، ابنة عمه، من عزيز أو كورينيوه عشيقها وتنتهى بهروب الراقصة مع الماركيز أو الباشا^(١).

تمصير الحوار:

تأثر بديع خيرى ونجيب الريحاني ومحمد تيمور وعباس علام فى تمصيرهم بمؤثرات شعبية فى الحوار مثل الخطابية وإلقاء الموعظة والاطناب والملازمة الشعبية واللهجات الخاصة كوسيلة من وسائل الإضحاك والأمثال والتعبيرات الشعبية والنكتة والقفش والقافية، اطلاق الأسماء الهزلية على الشخصيات لإثارة الضحك . .

١ - الملاحاة ، الردح ، .

أضاف المصريون الملاحاة ، الردح ، مستمدين إياها من عروض الأراجوز وخيال الظل إذ يتسم الحوار فيها بالاستناد إلى عناصر البذاءة والهجو والتلميح الجنسي بين الرجل والمرأة ، وقد تأثر الحوار فى هذه المسرحيات بهذا النوع من الفكاهة إذ حشا المصريون حوارهم بالسباب ، الردح ، والتلميحات الجنسية لاستدراج ضحك الجمهور وإثارته .

ولعل بديع خيرى ونجيب الريحاني من أكثر الكتاب استخداماً للملاحاة وأسلوب السباب فى المسرح ، وهما فى اعتمادهما الكبير على تبادل السباب من قبل الشخصيات إنما يسعيان إلى إضفاء مسحة الواقعية على مسرحهما فضلاً على اعتقادهما بأن هذا الأسلوب إنما هو من أولى وسائل الإضحاك فى المسرح^(٢).

ومن هنا حفل الحوار فى معظم مسرحياتهما المصرية بجمل طويلة من السباب كما حفل حوار غيرهما من المصريين بهذه الجمل، مثل محمد تيمور.

(١) انظر Georges Feydeau : La dame de chez Maxim, Actualité théâtrale , Mensuel

1 er 15 . Juin 1994.

(٢) انظر د. فائق احمد مصطفى ، نفسه، ص ٤٢١ .

يوضح الكاتبان بديع ونجيب في الدلوعة سلاطة لسان فكرية المدللة إذ تحضر مع سائقها سيد إلى منزل أنور أفندي طالبة المساعدة في إصلاح سيارتها:

فكرية : ازاي مافيش حد.. يعنى ايه مفيش حد، مش بيت ده .. مافيش ناس آمال ده ايه ، دى انت ايه .

زبييه : انا باخدم ياستى خدامه

فكرية : خدامه عندهم

زبييه : عند سيدى

فكرية : سيدك ده مين داهيه تلمك انت وسيدك

زبييه : يامه هو ايه ياختى ده

فكرية : اسمه ايه سيدك اسمه ايه

زبييه : اسمه أنور أفندي

فكرية : أنور أفندي .. فين سيدك ده

زبييه : نايم

فكرية : نايم صحيه لازم يصحى .. انت يا أنور أفندي يا أنور أفندي محمود يا أنور أفندي حسين يا أنور أفندي بعجر يا أنور أفندي عجه (١) .

وتسخر فكرية من أنور لارتدائه ملابس الاستحمام في أثناء النوم ومن منزله كما تسخر من اسم سفرجل وتطلق عليه ، لارنج ، .

(١) بديع خيرى ونجيب الريحاني: الدلوعة ، ص ١٦ .

بينما يظهر بول ، فى المسرحية الفرنسية اعجابه بينجامين إذ تشكره على ضيافته
لها فى أدب ووقار :

بول : انت رقيقة .

بنجامين : لاتكن ياسيد بول لطيفاً أكثر من اللازم .

بول : لماذا ؟

بنجامين : لو ظلت لطيفاً هكذا سأرغب فى الإقامة عندك مدة طويلة^(١).

كما أضاف الملاحاة بين فكرية والباشكاتب والد العروس (طعمه) وأنيسة ام
العروس .

فكرية : انتم فاهمين ايه بتلرق فى أنور أفندى بتاعكم والاعايزه اخطفه والا
فكرينه لقطه .. اهو يدوب فى شكل المعزه اللى انتم هاتجوزوها له .

نسيم : معزة ياقليلة التربية بنتى معزه .

انيسه : معزه ياقطة الليل يامتشعبطه على حيطان الشباك ، اسم الله على حمارك
انت وصفارك ياسايبه يابجه يابتاعة الكاوتش .

فكرية : هيناسب مين أم سحلول وأبو قردان .

نسيم : اخرسى أبو قردان فى عينيك قبيحه ماتختشيش^(٢) .

(1) Paul cavault:op. cit., p. 19.

(٢) نفسه ، ص ٤٤ .

وتتكرر الملاحاة ، الردح ، عندما تسألها أنيسة أين قضت ليلتها ؟:

انيسة : وقضيتي الليل ده كله على كرسي والا على الأرض

فكريه : على الأرض ليه شايفاني بالم سبارس .

انيسة : العفو بتلمي قل وياسمين

نسيم : ضروري اداها اوده .

فكريه : اداني اودته هو وحياتك يا حاضرة الباشكاتب ونمت في السرير
بقاعه^(١) .

بينما يسأل مينجاسول بنجامين في المسرحية الفرنسية أين قضت ليلتها ؟
مينجاسول : اين قضيت ليلتك ، هل أعطاك السيد بول نورماند إحدى
حجراته .

بنجامين : لقد عرض على حجراته^(٢) .

كما تسخر ، ليلي ، في ، لو كنت حليوه ، من شحاته أفندي لأنه قبيح الشكل
، تمهيداً لتحويله إلى جميل أوه حليوه ، ولمغازلتها إياه وطلبها الزواج منه عندما يصبح
ثرياً، إذ تتعجب كيف يكون دميماً ويكتب قصصاً في الحب ، تقول :

ليلي : اللي غايظني انك ندمان وعدمان ومدهول الحركات وتعرف حاجة
اسمها حب لو كنت بس شويه مبلوع لو كنت حليوه .

(١) نفسه ، ص ٤٤ .

(2) Paul Cavault: op . cit, p. 62 .

شحاته : لو كنت حليوه كنت متعت الوف من النساء بأنواع من السعادة ما يعرفوهاش، سعادة فى الكلام فى الضحك فى الابتسام .. أنواع كثيرة من السعادة مدفونه لأن الحليوه موش قادر يكون موش حليوه واللى موش حليوه موش قادر يكون حليوه (١).

وقد نقل الملاحاة «الردح» بين نفوسة وزوجها التى انتهت بضربه « بالشبشب» من الأراجوز فى « عبد الستار أفندى» ، كما تلوم الخادمة هانم وخليفة البواب .

٢ - إضافة الموعظة : استمد الكتاب هذه السمة من الأشكال الأدبية الشعبية كخيال الظل والأراجوز فتدعو فكرية فى « الدلوعة» ، الآباء لعدم تدليل بناتهم، ولضرورة إرشادهن إلى الطريق الصحيح ، كما يعطى الأب نصيحة للآباء :

فكرية : آدى نتيجة دلحك ليه عودتتى من صغرى أمشى بفكرى اعمل اللى انا عاوزاه .. اللى حواليه كلهم معارفى خدامينى يوافقونى على الغلط ولو بالكذب ماحدش يلومنى ، ماحدش يعرفنى حقيقتى ماحدش يقولى السكه منين .

الزعفرانى : أنا لو كنت أعرف انك حتطلعى كده . (٢).

ويقدم الباشا فى « الشايب لما يدلع» النصيحة وهى عدم مغازلة العجوز لفتاة صغيرة أو التفكير فى الزواج منها، فيلقى هذه المناجاة الطويلة :

الباشا : اخص دانا كنت سخييف صحيح .. يادى الكسوف يادى البواخ مسكينه البنيه عصفوره صغيره تحب مين ، غراب ، حدايه ، يابواختى ياسقالتى يادى اتقوه بنت لسه ماكملتش العشرين سنه . ورده لسه مفتحه جديد قدامها الشباب اللى

(١) لو كنت حليوه ، ص ٨.

(٢) الدلوعة ، ص ٥٥.

يشرحو القلب أشكال وألوان يَتمنوا يشموا ريحتها تقوم ترمرم وتعفش وتحذف نفسها
في صفيحة زباله زبي انا وليه ويمناسبة ايه علشان ايه . بتطربها قوى نغمات
كحتى، لا وخاطفها حضرتى من هناك واحد هنا وجاى جرى قال يعنى الواد
حلتجى ياخى جاتنى نيله والله لولا ان اصداغى واجعانى لكنت رقت روى
بالصرمه القديمة .. إذا كان ولا بد من النسوان فلازم العجايز^(١) .

أما فى المسرحية الفرنسية ميكيت وأمها فلا نجد هذه الملاحظة بينما تعترف
ميكيت للمركز بحبها لاوريان ، فيبارك هذا الحب .

٢ - - استخدام اللهجات الخاصة كوسيلة من وسائل الاضحاك.

وهى لهجات البيئة الأجنبية التى تعيش فى مصر مثل اللهجة التركية على
لسان «يلدز» فى «لو كنت حليوه» وعلى لسان التركى «كشك» فى حكم قراقوش
يقول كشك مخاطباً «بندق» :

كشك : تنبل حبة نحاس خلقة نسان دماغ فاشوش معدوم تميز مشابها
مميز.

بندق : أبوس رجلك اتكلم كلمه واحده.

كشك : سوس كلمة قول ايه خرسيس كلم قول ايه خياص كلم قول ايه
كذاب.

بندق : والله العظيم تصدق يايه حضرتك تصدق برينا تصدق بالنبي تصدق

(١) الشايب لما يطلع ، ص ٦٦ .

بالغاريت الزرق رجلى اتبرت لسانى حصل فيه التهاب ياكشك أغا من المناهده وياهم
على الأجره أنت يا جدد انت يا جراد انت يا واد يا جراد^(١).

كما يتحدث الشامي في ، لو كنت حليوه ، اللهجة الشامية .

٤ - إطلاق الأسماء الهزلية على شخصياته لإثارة الضحك ،

كان الضحك من تلك الأسماء إنما يحدث بسبب معناها الهزلى وفقاً للوضع
اللغوى مثل إطلاق اسم كناريا على الممثلة فى مسرحية ، الدلوعة ، و ، سفرجل ، وهما
صديقان لـ ، أنور أفندى ، ، يسخر نسيم وزوجته أنيسه من الاسمين :

انيسه : الست كناريا عاشت الاسامى .

نسيم : الست كناريا باسمع بيها كثير أيوه لكن عند بتوع العصافير

كناريا: عصافير ايه ياسيدنا الأفندى .

فكريه : الممثلة المشهورة الست كناريا بتاعة السينما .

نسيم : وحضرتكم بقى جايبين عند أنور أفندى بتعملوا سيما .

فكريه : كانوا فايئين من هنا دخلوا يزوروه هى وصديقها الأستاذ سفرجل .

نسيم : الأستاذ مين

انيسه : بتقولك سفرجل .

فكريه : طبعا لازم تسمعوا عنه .

(١) حكم قراقوش ، ص ٩ .

انيسه : مانسمش ازای داحنا عاملین منه مربی (۱).

كما أطلق محمد تیمور اسم عبد الستار فی مسرحية ، عبد الستار أفندی ، لتناقضه مع صفته الستر معايشير الضحك.

یوضح أحد النقاد المعاصرين لمحمد تیمور التناقض بین الاسم والشخصية :

« عبد الستار أفندی ليس شخصاً مستوراً أو محترماً على الإطلاق، بل هو مفضوح فی كل تصرفاته و غیر مثير للاحترام لدرجة تستفز الجمهور نفسه وتجعله على وشك أن يتدخل فی الاحداث لتلقينه درساً فی احترام الذات، يقوم الكاتب فی عبد الستار أفندی بتعرية سلبیات الطبقة الوسطی ، (۲).

كما أطلق اسم هانم على الخادمة للتناقض بین الاسم ويعنی بالتركية السيدة مع وضعها الطبقي كخادمة فی المسرحية نفسها، كما يثير اسم « طعمه » فی مسرحية الدلوعة الضحك لتناقضه مع دمايتها، كما أطلق اسم « بطاطه » فی الشایب لما يدلح كناية عن الحلاوة ويسخر ادريس من هذا الاسم.

ادريس : بطاطه دی بهدومها زینا ولا مقشرة زی اللى فی عربیات اليد مشوية (۳). وأطلق اسم « أبو الרכب » على الباشا فی المسرحية نفسها لكثرة انتقاله من مكان إلى آخر بحثاً عن النساء ومغازلاتهن وتسخر حميده من اسمه قائله « الרכب امات زمبلك » الصبح فی مصر والظهر فی كفر حنس والعصر فی محطة بنس (۴).

كما أطلق على المحامی الأکول اسم « صنيبر » ، فهو يأكل مال موكله وطعامه

(۱) الدلوعة ، ص ۵۶.

(۲) د. نبیل راغب: نفسه ، ص ۹۲.

(۳) الشایب لمايدلع ، ص ۲۵.

(۴) نفسه ، ص ۲۸.

ويطلق عليه الباشا ، صنيير الخشاف ، صنيير البسبوسه ، واسم ، عبد الحفيظ فتح الباب، أبو الديوك في ، لو كنت حليوه ، لأن جده كان لصاً للديوك ولذلك لقب بأبي الديوك وادريس كناية عن بيئة النوبية ، كما أطلق اسم شحاته في ، لو كنت حليوه، على باشكاتب الدائرة للتشابه بين اسمه وفقره، واسم فريد ابن ناظر للوقف للدلالة على صفة التدليل والغرور فهو فريد الذي يشعر بفرديته ، واسم فتكات على الشخصية الرئيسية في الجنيه المصري.. لأنها بتكاتها تستطيع الاحتيال على ياقوت.

أما المحب في ، الشايب لما يدلع ، فهو كعب الغزال وفي ، عبد الستار أفندي، هو بليغ للدلالة على الجمال والبلاغة كما استمد بعض الاسماء من البيئة الشعبية مثل حميدة البلانة وفاسوخه..

كما أطلق اسماء للدلالة على الجنسية فأطلق بديع ونجيب اسم ، يلدر ، في ، لو كنت حليوه ، ومراد أغا وفتكات ونسمات وچاكوش للدلالة على الجنسية التركية واسم جورجى في ، لو كنت حليوه ، للدلالة على الجنسية الشامية .

وفي حكم قراقوش أطلق بديع والريحاني اسم ، بندق ، على الشخصية الرئيسية للدلالة على حلم الفقير بالثراء ورمزه البندق، اذ تمنى الأم وهي حبلى أن تأكل البندق فأطلقت عليه هذا الاسم ، ويسخر بندق من اسمه قائلاً :

بندق : ماتحمقش ازاي يانعمان ياخويا انا راجل دوغرى سألتنى حضرتك

(١) لو كنت حليوه ، ص ٨.

عن اسمى مقعدتش أفكر ساعه إذا كنت جوز هند والا عين جمل قاتلك بندق
عدل (١).

أما اللصوص فقد أطلق عليهم أسماء تدل على القوة وضخامة الجسم مثل
عجلان والفحل، كما أطلق على صبي المقهى اسم «وطواط» لأنه ينتقل من مكان
لآخر في المقهى مثل «الوطواط»، كما أطلق على المحبوبة اسم شمس فهي مضيئة
وحارقة للمحبوب كالشمس:

شمس : اسمع أنا الأميره شمس .

بندق وأنا محروق بلها اليك (٢).

وأطلق اللصوص في المسرحية نفسها على رجل الشرطة اسم «أبو شبت»،
وعلى القاضي «أبو طبق» لأنه يزن العدل بالطبق بدلاً من الميزان وعلى وزير
الحربية شاكوش، وعلى الملك «قراقوش» كناية عن الظلم كما أطلق عليه لقب «أبو
طشت» نظراً لغفاته.

الأمثال والتعبيرات الشعبية :

«ومن المؤثرات الشعبية التي تركت بصماتها الواضحة على الحوار أيضاً الأمثال
الشعبية التي يتوغل بها الحوار في كثير من هذه المسرحيات ، إذا أن الشخصية كثيراً
ما تستخدم الأمثال الشعبية في حوارها ، لتستشهد بها على وجهة نظرها ، ولا سيما
الشخصية ذات الخصائص والملامح الشعبية وذلك ليثبتوا أصالتها وانتماءها إلى البيئة
المحلية فتصبح الأمثال وسيلة من وسائل تحديد أبعاد الشخصية المسرحية» (٣).

مثال ذلك استخدام الخادمة «زبيبة» الأمثال في مسرحية «الدلوعة» للدلالة

(١) حكم قراقوش ، ص ١٨ .

(٢) نفسه ، ص ١٧ .

(٣) د. فائق مصطفى أحمد : نفسه ، ص ٤٣٨ .

على بيتتها مثل ، اللي ماييصوص من خرم الغريال ييقى أعمى ، يامقابل الخسيس قله
ان كان حبيبك عسل ماتلحسوس كله ، و . اللي تحبه من القلب ماتدقلوش على
ذنب ، و . اللي ماتصبحه وتمسيه ماتعرفش ايش جرى فيه ، وفي حكم قراقوش ، اللي
ايده فى الميه مش زى اللي ايده فى النار ، و . الصبر مفتاح الفرج . .

كما مصر يديع ونجيب فى الجنيه المصرى الأمثال الفرنسية التى توضح جدلية
المال والقناعة ، والمال والشرف فى النص الفرنسى ، الفقر ليس برذيله ، و . البطالة
مصدر لجميع الرذائل ، و . المال لا يصنع السعادة ^(١) يصرها إلى ، القناعة كنز
لا يفنى ، ، الشرف ولا المال ، و . زينة النساء الذهب وزينة الرجال الأدب ، ^(٢) .

كما أطلق بديع ونجيب التعبيرات الشعبية على لسان شخصياته فعندما تصف
فتكات ، فى الجنيه المصرى ضعفها تقول ، مكسورة الجناح ، وعندما تصف
كاملة ، فى ، الشايب لما يدلع ، ابنتها بصغر السن ، ماطلعش من البيضه ، كما
تصف فاسوخة علاقة الأم بابنتها ، هو الضفر مايطلعش من اللحم ، وتصف ، بطاطا ،
فى المسرحية نفسها كعب الغزال بأنه ، أبو عين زايله . .

ويستخدم عبد الجليل الفلاح فى المسرحية نفسها تعبير ، فضلة خيرك ، كناية
عن كثرة الخير ، كما تقول كاملة ، وشه فى الأرض ، كناية عن الخجل ، ، ياندامتى ،
على لسان زيبه ، فى الدلوعة ، كناية عن الندم ، ، عليها اسياد ، فى ، عبد الستار
أفندى ، كناية عن علاقتها بالجن ، الحيطان لهاودان – آدى الجمل وآدى الجمال –
نهار أسود ، فى حكم قراقوش .

(١) مارسيل بانيول : ، ص ٢٧ .

(٢) الجنيه المصرى ، ص ٢١ .

تعد القفشة من أهم بواعث الضحك وأكثر أنواع الفكاهة شيوعاً في التراث الشعبي، ولذلك استخدمها المصنرون في تمصيرهم :

اعتمد الحوار بين حميدة البلانة الشخصية الشعبية والمحامي صنيبر في الشايب لما يدلغ ، على القفشة :

حميدة : راجع امته من السفر ادلعدي موكلك .

صنيبر : موكلك انتى انا باكل من بيتنا .

حميدة : كداب من بيت المشبوهين .. ومهريين الحشيش .

صنيبر : حشيش وانتى مابتكليش من بيت المخاطيب والعرايس فلانه دخلتها بكرة تعالى نقرشهاياحميده يابلانه .

حميدة : انقرشها بالورد والحنة .. (١) .

كما نجد القفشة على لسان بندق في حكم قراقوش .

كشك : إذا كان كلم كشك أغا معظم موش لازم كلم بندق معفن ،

بندق : معفن ولا طازه موش الموضوع (٢) .

استخدام كلمات لإبعاد الجن والحسد : تستخدم زيبه كلمة اشتاتا كما

تردد ، بسم الله الرحمن الرحيم ، لابعاد الجن (٣) في الدلوعة كما تقول

(١) الشايب لما يدلغ ، ص ٢٨ .

(٢) حكم قراقوش ، ص ٨ .

(٣) الدلوعة ، ص ١٤ .

نفوسه في «عبد الستار أفندي» ، خمسة وخمسة ، محسب بالنبي لابعاد الحسد عن ابنها (١) .

استخدام بعض الكلمات الأجنبية للدلالة على تقليد المصرية للأجنيات ،

عندما تصبح كاملة في الشايب لما يدلع ، ممثلة فهي تقلد الغربيات وتستخدم كلمات انجليزية وفرنسية مثل هالوبوى - كومان ساقان - بردون - المانيكور - المودسته - دارلنج - ميل نوف سان كار انت نوف ، تنس ، Tennis ، Cocotte - انترناشيونال .

بينما انفراد عباس علام باضافة سمة أخرى وهي استخدام الأغاني التي تعترض سير الحدث ، فيدور حوار غنائي بين سهام وسماحه والجوقة في مسرح ، النوفوتيه ، يقدمون به شخصية الطبيب الجراح ، سماح ، .

سماحه : من فضلك

خدلك كاس

بين الناس

وأقعد عندنا .

الجوقة : اشرب هنا

اشرب هنا

سماحه : حكيم كبير

جراح شهير

حكيم معتبر

(١) انظر عبد الستار أفندي، ص ١٨ .

الجوقه : خذلك شربه

خذلك شربه

سماحه : دوا يا لرمشك

أكلك تحت اسنانى

سهام : كل بعضك ...!

سماحه : طب اسمك ؟!

صلوچه ؟

زايخه ؟

جلشن ؟

ماتردى على

يانور عينى

جنسك ايه ؟

مصرية .

تركية

سورية

يهودية

عرفت الأخت انترناشيونال كده برده^(١).

(١) عباس علام : نفسه ، ص ٢ .

ثانياً : تمصير الأوبريت والأوبرا:

ظواهر مشتركة في تمصير أوبريت^(١) ، المدينة المسحورة ، تمصير محمد عبد القدوس وأوبريت ، على بابا والأربعين حرامي ، لتوفيق الحكيم وكتب الحكيم أزجالها ثم أعاد بديع خيرى كتابة الأزجال^(٢) .

أ - تمصير صورة المرأة والرجل والجدل بينهما :

استمد محمد عبد القدوس في ، المدينة المسحورة ، الملاحاة الشعبية من حكاية معروف الاسكافي في الليالى ، فد ، فطومة ، زوجة معروف تدعى في الليالى ، فاطمة العرة ، وكانت حمقاء ، شرسه الخلق ، مجردة من الذوق السليم والادب ، كثيرة الايذاء لزوجها ، فتوجه إلى الملاماة تارة ، وتضربه تارة أخرى^(٣) . وهى فى المسرحية توجه إليه الملاحاة ، الردح ، قائلة :

(١) الأوبريت Operetta المسرحية الغنائية القصيرة ، وهى مسرحية موسيقية خفيفة تشتمل عادة على حبكة عاطفية نهايتها سعيدة، كما تحتوى على مواقف من الحوار والرقص التعبيرى أو الاستعراضى، وأظهر مثال لهذا النوع من الاوبريتات التى ألف موسيقاها جوهان شتراوس Jo-hann Strauss النمساوى (١٨٢٥ - ١٨٩٩) وتلك التى ألفها فرانس تيهار FranzTehar المجرى (١٨٧٠ - ١٩٤٨) وأشهر اوبريت له ، الأرملة الطروب Die Lustige Witwe (١٩٠٥) التى عريبها الشاعر المصرى عبد الرحمن الخميسى منذ سنوات مضت .

مجدى وهبه ، كامل المهندس : نفسه ، ص ٤١ .

(٢) استشهدت فى بحثى بازجال بديع خيرى لأنه أكثر تفهماً للشخصيات والأحداث المسرحية من أزجال توفيق الحكيم .

(٣) انظر ألف ليلة وليلة ، معروف الاسكافي ، كتبه حسن جوهر ومحمد أحمد براتق ، أمين أحمد العطار ، دار المعارف ، ص ١١٩ .

فطوممه : بقى تملى وخمان ياكلب العتيقه .. قوم فز ده شىء يقطع الرزق

معروف : أشهد أن لا اله إلا الله محمداً رسول الله خير الله اجعله خير هيو هيه
هيه هو انتى والله تمام زى الكابوس ياقطوممه

فطوممه : كابوس . كابوس لما يكبس عليك ياخذ أجلك، راجل دون
ماتختشيش ده بدال ياراجل ماتفزع بى ساعة ماتشوفنى وتقابلنى مقابلة الرجاله
لنسوانهم اللى روحهم فيهم^(١).

ويهرب معروف من زوجته فى المسرحية المصرية والفرنسية ، لكن الممصر أضاف
الهرب من الظروف السياسية والمحن والفقر وظلم الحاكم إلى الهرب من الزوجة.

معروف : المصاييب والمحن من كل ناحية .. الفقر وقلب الزمان وظلم الحاكم كل
ده مش كفايه وفوقهم كمان بوز الغراب جلابه المصاييب فطوممه^(٢).

وتلوم زبيدة زوجها قاسم فى على بابا والاربعين حرامى وتندب حظها:

زبيده : اخص عليك راجل من دون الرجاله .. شح ويخل ومش طايقه لحد كده
إخيه .. الحق على يقطعنى اللى اتجوزتك .. اتغشيت فيك .. ولكن الله يرحمها بقى امى
هى اللى غصبت على وقالت اتجوزيه يابنتى داراجل داهيان عدمان وصحته تلفانه واللى
زى ده مايعيشنى كثير^(٣).

(١) محمد عبد القدوس : المدينة المسحورة ، مخطوطة فى مركز المسرح ، بدون تاريخ ، ص ٥ .

(٢) نفسه ، ص ١٩ .

(٣) توفيق الحكيم : اوبريت على بابا ، تحقيق وتقديم فولاد دواره ، المركز القومى للمسرح ، أرجال بديع
خيرى ، ١٩٨٢ ، سلسلة رقم ١ ، ص ٢٨ .

وقد استبعد الحكيم بعض التفاصيل المتعلقة بشخصية زبيدة كما استبعد زواجها من ، على بابا ، فهي عند ، فانلو ، امرأة متقلبة فعندما علمت بموت زوجها وبأن ابن خالتها أصبح ثرياً، تحاول أن تستميله وتذكره بذكريات الطفولة الجميلة حتى تتزوجه ثم يلومها قاسم -عندما يتضح أنه لم يمت بل اختطفه اللصوص- لسلوكها السيء ويذكرها بخيانتها فتعود إليه ، وفي مسرحية الحكيم تحاول أن تستميل ، على بابا ، ولكن بتلميحات غير واضحة (١) وبحياء وتكاء المرأة المصرية .

ولا تنتظر زبيدة في مسرحية ، فانلو ، سوى يوم واحد لكي تتزوج بعلى بابا وتقول له أنني أبكى قاسماً خمس وعشرين ساعة وأعتقد أنني بذلك احترمت التقاليد (فصل ٣، مشهد ٣) هذه التقاليد أكثر تشدداً عند الحكيم إذ تلتزم بالحداد لمدة ثلاثة أشهر (٢) .

صلاح الدين: يا صباح القشطه والفل واليسمين يعوز بدر الدجى فى سماه كلنا بالروح والجسم فداه إيه :

مرجانه (بحياء) عايزه قدح عدس (٣) .

ويحلم معروف بالنساء الجميلات موضعاً معايير الجمال عند المصرى :

«معروف : مطهش الكلام ده يصح مع المتمتعين بالعرايس الفلى اللى أجسامهم متختخه ، ياسيدى ياسيدى على البنات اللى زى النجف.. الأصلى اللى شفتهم فى

(1) El said Atia Abul Naga : op. cit.,p.262.

(2) Ibid: p, 263

(٣) على بابا ، ص ٧٥ .

المنام، جمال ودلال ورشاقة، وعيون زى عيون البقر ورجليهم ياوعدى عليهم وعلى
سيقانهم المدملجة وشعورهم زى شعور الخيل لماتتهادي ، (١).

ب - ابداع بعض الشخصيات والإشارات والأغاني التي تهدف إلى تمجيد المصري
وترمز إلى سعد زغلول :

أبداع توفيق الحكيم شخصية القرداتي مستمداً إياها من البيئة الشعبية ، فعندما
يقبض اللصوص على قاسم يعفون عنه على شريطة أن يذيعوا نبأ موته، ويتنكر قاسم
في زى لص ويدق الوشم على وجهه ، وقد اطلق عليه اللص « زريق » اسم « ميمون»
وطلب منه أن يرقص كالقرد ويقوم زريق بدور « القرداتي» :

زريق : يالله شد وسطك ياميمون (يطبل له) تعرف ترقص عجمى والا
شركسى والابغدادى.

ثم يقول : وأصولجى فى اللى بلى باه دوم تك ونك دوم
خليك ع الواحدة ياميمون انت ارقص وانا اقولك بم
ترقص على آخر مايكون م الحاتا باتا والتريبتى
والنط الأصلى العفارىبتى اللى بىاه اللى بى (٢).

كما أبداع توفيق الحكيم حوار على بابا مع حماره، ويعقد مقارنة بينه وبين
حماره لمعرفة أيهما أسعد، مستخدماً الفكاهة اللفظية التى « تعتمد على المقابلة الفكرية

(١) المدينة المسحور ، ص ٤ .

(٢) توفيق الحكيم : نفسه ، ص ٩٢ .

بين ، العزال ، أى مغادرة المنزل والطرده منه و ، العزال ، من الدنيا كلها أى الموت ، ثم الملاحظة الثاقبة التى التقطت وجه الشبه بين حاجة كل من ، العزالين ، إلى حبل وكذلك المقابلة اللفظية بين قبض ، الفلوس ، وقبض ، الأرواح ، ، تعتمد فى أساسها على التجريد الفكرى ومثل هذه المقابلات الفكرية من أهم خصائص حوار الحكيم المعروفة بحيث يمكن الزعم أن بعض مشاهد المسرحية تمثل من هذه الناحية مرحلة متقدمة فى فن توفيق الحكيم قريبة الشبه بما عرفناه بعد ذلك فى كوميدياته اللاحقة المنشورة ، (١) .

يقول : حاه .. يس .. هش .. هش يامبروك ياحمارى .. سبحان من جعلك أسعد منى . لكن ماهو الحق على .. دنيا مكشره لى . ومبوزه ، أقعد فيها ليه حد ضربنى على إيدى وقال لى عيش .. دنيا مضلمه مش عجبانى أعزل .. (يتناول الحبل من فوق ظهر الحمار) وأدينى معزل .. ويبقى متين جحش اللى مايشنق نفسه النهارده .. آه .. (يعلق الحبل فى غصن الشجرة الضخمة) ابقى أخوك يامبروك (ينظر للحمار) إن ماموتش نفسى بعد خمس دقائق وأدى الحبل (يربط الطرف الآخر فى عنقه) كل عزال لابد له من حبل حتى العزال من الدنيا ..

كما يخاطب عزرائيل ، وانت يا عزرائيل شهلى بالعجل ماتعذبنيش انت راخر أنا مش طالب قبض فلوس أنا طالب قبض روحى (٢) .

كما مصر شخصية بائع الحلوى فى ، المدينة المسحورة ، فعندما تطلب زوجته منه كنافه بعسل النحل لتتوحم عليها ، لا يستطيع معروف أن يشتريها لفقره الشديد ، فينادى صديقه أحمد الحلوانى الذى يعطيه كنافه ولكن بالعسل الأسود فترفضها زوجته ، وقد أضاف دعوة أحمد الحلوانى المارة لشراء بضاعته فينادى عليها ويصفها بأجمل الصفات ، فرائحتها يفوح منها المسك وتشفى الروح والجسد وحلاوة طعمها أمر طبيعى لأنها من صنع صبايا وادى النيل يقول :

(١) فؤاد دواره : مقدمة على بابا ، ص ٢٢ .

(٢) على بابا ، ص ٤٥ .

أنسا الحلواني .. دى حلواتى ذوق سلطانى

من ذاقها لم ينسانى .. المسك يفوح دى ترد الروح

بالعسل النحل والقشطه

معروف : أدى غرضك يافطومه .. ياعم أحمد

أحمد : دى حلواتى دوا للروح والجثه

على الناس ياناس من سته لسته

يامين يقول يا أحمد هات حتة

المسك يفوح دى ترد الروح

بالعسل النحل والقشطه

معروف : ياعم أحمد يا حلوانى

أحمد : دى عجيب صبايا وادى النيل بزييب وقستق فى نص الليل

المسك يفوح دى ترد الروح

بالعسل النحل والقشطه (١).

جعل محمد عبد القدوس القاضى ظالماً بينما نجده فى الحكاية قاضياً عادلاً وذلك حتى تتفق شخصيته مع ظروف مصر وقتئذ حيث ظلم الحكام والقضاة ، فالقاضى فى الحكاية الشعبية .. كان من أهل البر والخير فقال خذ ربع الدينار هذا واضع به كفافه بعسل النحل لها واغفر لها زلتها (٢) .. أرى الصلح خيراً (٣).

(١) المدينة المسحورة، ص ٧٠٦.

(٢) تنطق الزاى ذالاً فى العامية المصرية.

(٣) الف ليلة وليلة ، نفسه، ص ١٢٣.

يتخفى أحد الرجال فى شخصية القاضى ويرتدى ملابس تحقيقاً لرغبة ، فطومة،
ويحكم على معروف بالسجن فى مقابل أن تعطيه عشرين ريالاً، فتدعى فطومة أن
زوجها قام بضربها واهانتها، فيحضر القاضى ليحكم عليه بالسجن بالرغم من شهادة
الجيران باقتراء فطومه عليه:

لحن

الجيران : مالك يافطومه ياندمتك وندامت معروف مالك ...

فطومة : ضربي .. بهدلى ياخوانى .. موتنى ..

جوقه : يصح ده يامعروف منك دا انت أمير كده طول عمرك ..

معروف : سمعتينى على اللقمة الحلوه داهيه تسمك

فطومة : شاهدين يشتمنى يهينى يادهوتى (١) .

وتغنى الجوقه اغنية الترحيب بالقاضى :

جوقه : افسحوا المكان للقاضى والاعوان

حامل الميزان بالعدل والأمان

من له ظلامه فليشتكى مولانا القاضى حضر

افسحوا المكان (٢) .

كما أضاف التفاخر بالجنسية المصرية فنلمح أن علياً فى المدينة المسحورة

شاهبندر التجار فى غزة لم يصل إلى هذا المركز إلا لكونه مصرياً، وهو يشير إلى هذا

(١) المدينة المسحورة، ص ٢٢ .

(٢) نفسه ، ص ١٣ .

المعنى فى الوقت الذى ينصح فيه معروف الاسكافى باستخدام عقله والاعتماد على ذكائه
فى الوصول إلى أعلى المناصب :

على : المصرى مشهور بذكاه، لازم يستعمله علشان يسود الجهة اللى ينزل
فيها^(١).

ومن هنا يبدأ فى وضع خطته وهى أيهام الناس بأن صديقه معروف ليس إلا
واحداً من أكبر التجار وتنتهى الأوبريت بهذا اللحن مشيراً إلى سعد زغلول :

معروف : معروف من مصر، ومصر اعطت العالم معروف منذ الآن تولى على
مصر أكرم العالم أصلاً .. أثبت العالم عقلاً .. نحن كلنا رضىنا معطين بقولنا أن ما
اختاره السلطان هو عدل وأمان .. هكنا مليكنا مخلص لأمرنا ربى أبقه لنا وليدم سعدنا
أمين^(٢).

كما ردد الكاتب اسم مصر ونهر النيل تعبيراً عن الشعور بالمصرية فيتمنى
معروف أن يشرب من مياه النيل قبل إعدام السلطان له .

ونجد فى أغنيات اللصوص كثيراً من الإشارات والتلميحات بالثورة فى ، على
بابا ، إذ كانت هذه التلميحات السمة الغالبة فى كثير من أرجال بديع فى هذه الفترة كما
تدل على وعى اجتماعى واضح:

(١) المدينة المسحورة ، نفسه ، ص ٢٥ .

(٢) نفسه ، ص ٣٩ .

الدنيا دى عشره دومانه	يساك فيها الحريف
وابن الأشراف والأمنه	يحتار ويا الخطيف
الايام دى السرقة شطباره	ولاحد بيتقى ربه
حيث انها شغل دويباره	اللى تغلب به العيب به
اسرق وانصب ع الاغنيا	عايشين بخلا وكانزين المال
واحنا لو اتنا حراميه	لكن أموالهم ليننا حلال
على قدر مارينا يديهم	برضك يطمعوا ويعوزوا كمان
ننزل حقتك بتتك فيهم	أبدان تتسلط على أبدان
الدنيا كلها حراميه	بس أغلبهم مش بايتين
ياما أكابر ياما أغنيا	ألعن منا الطاق ثمانين
حيله وعاملين سياسيه	ولانايبهم دنيا ولاديين ^(١)

كما يشير اللصوص فى أغنية ثانية أن الحكام هم اللصوص:

عمرکش أنت سمعت بمنصر	ان وقعت فى ايديه بنى آدميين
تبقى دماغتهم بيض ع المكسر	ويطونهم بطيخ ع السكسين
أهو دول احنا يكفيك السو	شوف السحنه تلاقيا بعو
حراميه نور ماينتكسرش	ونمارده من الطبقة الأولى
الرحمة سيرتها ماتخطرش	على بالتا وقاهمين القوليه ^(٢)

(١) على بابا، ازجال بديع خيرى، ص ٢٢.

(٢) نفسه، ص ٥١.

كما أبدع توفيق الحكيم مشهد الزفاف - زفاف على بابا من مرجانه - ، وما
يصحب الزفاف من عادات شعبية مثل قذف العروسين بالملح درءا للحسد ، وترديد عدد
خمسة لأن الاعتقاد أن العدد خمسة يمنع الحسد فيقولون خمسة وخميسه .

لحسن

خمسـتين وخميسه من عين الحساد	رشو ملحها في الزفـسه
أيها برنيسه ايش تـكون يا ولاد	جـتب عروستنا الخفـسه
بدى العيون السـود	كام غـزال شكاهـم
دى وصفـتك يا خـدود	وردتـين بنداهـم
فى الحقيقـه نهـود	الغصـبون حسداهم
شوبـش شوبـش	هيه وعريسـها
دى أنسـته الليله وأنسها	يا بختها كلنا ملبسها

يا خمستين وخميسه

قادر يسعدهم ويزيدهم	من أنعامه قولوا آمين
زفوا العروسـه على العريس	وادعوا الليله دى بالقبول
خلوها تتمـطر وتميس	والفكر والبال عنها يزول
قولوا النهارده يوم الخميس	من عين حاسـد ولا عزول

زفوا العروسه .. الخ الخ

(١) على بابا ، ص ١١٣ ، ١١٤ .

ج- حذف بعض المشاهد لاعتبارات دينية واجتماعية وفنية :

حذف الحكيم فى اوبريت ، على بابا، المشهد ١٤ من الفصل الثالث لاعتبارات دينية حيث وضع ، قائلو، مشهداً يسمع فيه صوت المؤذن فإذا باللصوص ينحنون على الأرض فيما يشبه الصلاة وهم يرددون الله أكبر محمد رسول الله واللوحه تحوى على سخريه من الإسلام لا يمكن أن ترد فى مسرحية لكاتب مسلم^(١).

كما حذف السخريه من القاضى إذ نجد القاضى Maboul فى اللوحه الثالثه يحيط به جنود مسلحون، إلا أنه يخشى القبض على اللصوص ويتسم بالجبن، وتوفيق الحكيم كرجل قانون لا يحب السخريه من القضاء^(٢)، ويصدر القاضى فى ، على بابا، حكماً عادلاً على ، على بابا، وهو إما دفع أجره المنزل لقاسم أو بيع الأثاث والطرده^(٣).

كما حذف المشاهد لاعتبارات فنية إذ لم يحتفظ بالمشاهد واللوحات الفرنسية بل اقتصر على تقسيم المسرحية إلى فصول فقط لأنه وجد من الأسهل تقسيمها إلى فصول، وتضم مسرحيته ستة فصول يطابق الفصل الأول والثانى اللوحتين الأولى والثانية من أوبرا كوميك قائلو وقد حذف اللوحه الثالثه ويقابل الفصل الثالث والرابع والخامس اللوحات الرابعة والخامسة والسادسة فى النص الأصلي ويضم الفصل السادس اللوحتين السابعة والثامنة^(٤).

كما حذف زواج زبيدة من على بابا ومغازلتها له فالمرأة المصرية تتسم بالحياء والإخلاص .

(١) انظر : El Said Atia Abul Naga: op. cit, p. 263.

(٢) Ibid : p. 262.

(٣) على بابا ، ص ٤٩ .

(٤) El Said Atia Abul Naga: op.cit, p. 262.

د - تمصير الأغاني :

لو قارنا اللحن الذى يغنيه ، على بابا ، فى المشهد الخامس من الفصل الثالث من مسرحية ، فأنلو ، لأدركنا الفارق بينه وبين أغانى الحكيم المصرية ، يقول على بابا فى المسرحية الفرنسية :

فاطمة حببتي أحب عينيك لازوردتين

أحب جبينك تعالى اتبعينى إلى الخيمة

هناك هناك - هناك أعزف ربابتى^(١).

وبالرغم من معرفة ، فأنلو ، أنها مسرحية شرقية إلا أنه مازال يخاطب امرأة أجنبية ذات عينين لازوردتين ، أما أغانى بديع خيرى وإن كانت أقل عدداً فهي تتجاوب مع مصرية الشخصيات كما تقوم بدور مهم فى بنية الأوبريت فتمهد للأحداث وتصور الصراع .

هـ - إضافة الأمثال والتعبيرات الشعبية :

أضاف محمد عبد القدوس التعبيرات الشعبية مثل ، جلابة الفصائب ، و سلطان زمانى ، اسبيكم بالعافية ، والدعاء الشعبى ربنا يعدلها لك يابن الحلال - كما أضاف الحكيم ، رحت فى شربة مية كناية عن الفشل ، نقرى فى سورة عبس كناية عن الملل من التكرار - قاعده على نار - أفهمها وهى طائره والأمثال الشعبية مثل ، مالفاش فى الورد عيب قال دا أحمر الخدين ،

(١) Said Atia Abul Naga: p. 262.

و - الالتزام ببعض مشاهد من الأوبريت الفرنسي :

جعل محمد عبد القدوس ، معروف ، يرحل بحراً ملتزماً بالنص الفرنسي بينما ينقله الجنى فى الحكاية الشعبية إلى مدينة خيطان حيث تتحطم السفينة وبينما تلقى به الأمواج على شاطئء خيطان فى المسرحية الفرنسية وتلقى به على شاطئء غزة فى المسرحية المصرية، وهو هنا يشبه السندباد الذى يعتلى السفينة ويتعرض للمخاطر وعندما تغرق السفينة يتشبث الاسكافى بلوح خشبى يحوله إلى زورق نجاة مثلما فعل سندباد من قبله (١) ويرجو معروف البحر ألا يقسو عليه :

جوقه : ان شاء الله ان شاء الله ان شاء الله

تروح وتيجى بالسلامه ان شاء الله

معروف : يا بحر لاتقسى علينا .. وهات ايدك فى ايدينا

ياريس خلى قلو عك .. ياربح هاودينا

جوقه : ان شاء الله ان شاء الله .. الخ

معروف : يا حوت البحر يا قاسى .. مانخاف منك ورينا

مادام العقل فى راسى .. ما الحيله تهدمت فينا

ان شاء الله (٢).

وعندما يفر معروف خوفاً من السلطان فهو يفر وحده مثل الحكاية الشعبية ، بينما يفر هرباً فى المسرحية الفرنسية بصحبة الأميرة زوجته ابنة السلطان التى تزوجها بعد سفره وهربه ، وتقرر الأميرة بشجاعة وجسارة أن تضحي بتعيم القصر، لتتعم بالحرية فى رحاب الطبيعة السخية وتقاسم زوجها الاسكافى حياته المقبلة يحلوها ومرها، (٣).

(١) انظر د. هيام أبو الحسين ، ص ١٨١ .

(٢) معروف الاسكافى، ص ١٥ .

(٣) د. هيام أبو الحسين، ص ١٨١ .

أوبريت شهرزاد

شهرزاد فى المسرحية الفرنسية ليست شهرزاد التى عرفناها فى الليالى ، فمئذ خرجت من إطار الليالى إلى الغرب حتى عادت منه إلى الشرق ثانية، وقد تغيرت كثيراً فى أثناء الرحلة التى بلغت قرابة سبعة قرون، فتحول فيها الكثير من سماتها الشرقية وعروبقتها ليلتقى بها مفكرون فى بدايات هذا القرن إذ كانت خطوط الفكر العربى حينئذ تتشكل حين كان كتابنا ومثقفونا يدخلون دائرة المحاق حيث الحيرة والتردد والمحاكاة .

ارتدت شهرزاد ثياباً جديدة وأفكاراً أجنبية واردة عليها وحياة غربية وعاشت حضارة كانت نتاج فكر أوروبا وتطوراتها التاريخية. عادت شهرزاد إلى الشرق ولكنها ليست شهرزاد الأصل لافى ملابسها أو افكارها أو لسانها أو طبيعتها الإسلامية، ليست هذه شهرزاد وإن كان الاسم هو الاسم والرسم هو الرسم .

لم تكن شهرزاد عند الكتاب الغربيين توصف بغير جمالها القاتن وبغير جنسها المثير وهو ما نلمسه جلياً وفى إصرار غريب بين سطور جالان ، على وجه الخصوص والترجمة التى اعتمد عليها كل من كتب عن شهرزاد من الغربيين وكانت شهرزاد وراء الرومانسية . فحملت كل ملامح التيار الرومانسى بما عرف به من إثارة للحرية وتأكيد لشخصية الفرد، وترك الحبل للمشاعر الانفعالية فالقوة التى كانت لاتخدع هى القلب إلى درجة أن يقول موسيه عام ١٨٤٢ ، وعلينا أن نترك العقل والمنطق،^(١) .

(١) انظر مصطفى عبد الغنى : شهرزاد فى الفكر العربى الحديث، دار الشروق ، ط ١ ، ١٩٨٥ ، ص ٢٤ : ٢٨ .

استلهمها الكتاب العرب (١) في مرحلة التأثر بالرومانسية إذ وجدوا في الرومانسية تخلصاً من الشعور بالقهر منذ الهزيمة العرابية ومصطفى كامل وخسائر الحرب العالمية الأولى.

كان طبيعياً في أثناء هذه الظروف أن يختار عزيز عيد شهر زاد من المسرح الفرنسي لمصرها ، فالرومانسية تتناسب مع ظروف المصري المقهور وفتنذ كما تتلاءم مع الأوبريت .

تدور المسرحية الممصرة حول الخاتون شهو زاد أميرة التتر وحبها لجندى شجاع في جيشها يستطيع الانتصار على أعداء الوطن إلا أنه يحب فتاة فقيرة ، فتحاول شهر زاد استمالته تارة بمنحه أعلى الرتب العسكرية وتهديده بالقتل تارة أخرى ولكنه يصر على الزواج من محبوبته.

مصرها عزيز عيد تحت عنوان « شهو زاد » وكتب أغانيها بيرم التونسي ولحنها سيد درويش.

أما عن سمات تمصيره لها فهي :

(١) السخرية من الاتراك والإشارة إلى حكم محمد علي ، مصر :

يسخر عزيز عيد في تمصيره من الجيش المصري بعد جلاء الفرنسيين عن مصر في ١٨٠١ إذ عادت القوات العثمانية والمملوكية إلى حكم البلاد ولكنهم مالبثوا أن عادوا

(١) استلهمها عزيز أباظه (١٩٦٩) في مسرحيته شهر يار، وتوفيق الحكيم (١٩٧٤) في شهر زاد، وداود سليمان العبيدي (١٩٧٧) شهر زاد في الليلة الأولى وفي الليلة الثانية بعد الألف، وعلى أحمد باكثير سر شهر زاد كما كتب فاروق سعد (١٩٦٨) عودة شهر زاد ، ورشاد رشدي (١٩٧٦) شهر يار وأحمد سويلم شهر يار، ونعمان عاشور (١٩٨٠) لعبة الزمن وأحمد عثمان (١٩٦١) ثورة في الحريم ، وأديب مروة (١٩٥١) لعبة شهر زاد.
انظر : مصطفى عبد الغنى : نفسه، ص ١٧٠.

إلى أساليبهم التي حكموا بها البلاد قبل مجيء الحملة الفرنسية إلى مصر كاستغلال الشعب وإرهاقه بالمظالم والضرائب هذافي الوقت الذي ايقظت فيه الحملة الفرنسية الشعور القومي عند المصريين فأدركوا أن لاخلاص لهم إلا إنا أخذوا الأمر بين أيديهم وولوا عليهم الحاكم الذي يخلصهم من هذه المآسى واختاروا محمد على الذي قضى على الاوضاع القديمة^(١) والذي عمل على التخلص من شرائط الجند غير النظاميين والقضاء على النظام العسكرى العتيق والتخلص من الجنود الاتراك ومن أخلاط الأجناس العثمانية تمهيداً لإنشاء جيش وطنى حديث يعتمد على جنود مصريين ، كما كان الجيش المصرى ينتهج الأساليب الحربية القديمة سواء فى مطالب التسليح أو طرائق القتال، فعمل على تجديده بأحدث الأسلحة وأسس مصنع الأسلحة والبنادق فى ١٨٢٣^(٢).

وقد جعل « عزيز عيد » شهو زاد تنادى بضرورة الاعتماد على الجنود المصريين بدلاً من الاتراك والشوام فى مسرحيته إذ اعتمدت على « زعبله » الجندى المصرى فى قيادة جيوشها.

سخر عزيز عيد من الجيش التركى الذى اعتاد الهرب من العدو ويمثله سنجق دار قره آدم أوغلى ، ومر ميدان مخمخ والجندى الشامى «مير مشاه الشامى» .

أبو جريشه : باش سنجق دار قره آدم أوغلى .

قره : أبو جريشه ؟ لعلك مبشر بقدم الأعداء يا حبيذا يا حبيذا (يسحب سيفه ويتهوئش) سيف فى العلا ، ضربات يمين . ضربات شمال . خازوق فى الوسط ثم انتصار^(٣).

(١) انظر: د. عبد العظيم رمضان: صراع الطبقات ، ص ٨٢.

(٢) انظر: عبد الرحمن زكى : التاريخ الحربى لعصر محمد على الكبير، دار المعارف بمصر ١٩٥٠ ، ص ١٥٧ ، ١٥٨ .

(٣) عزيز عيد : شهو زاد، أغانى بيرم التونسى، مخطوطه فى مركز المسرح، ١٩٢١ ، ص ٩ .

ويقترح على شهو زاد الأخشيدية أميرة التتر ضرورة الانسحاب إيثارا للسلامة.
كما يسخر من ميرمشاه ولهجته الشامية إذ يقص قصة جده الخاتون شهو زاد:

مير مشاه :

هلا بتضلوا معساي هون شويه .. بدى أحكى لكن قصه تاريخية
ها الخاتون كان لها جده اكوس منها .. الها عشيق كان بتحبه بقلبها ودينها
ها الزامه هو كان مثلها وهى مثله .. زامه قيافه يليق لها وهى تليق له
وجهه كان منيـح .. نطقه كان فصيح
فضت من شأنه اوده .. فى آخر الدهليز هيدى
نصف الليل بتخش له .. مابعرف شو بتعمله
وقت اللى بيسمع بيها .. يسمع دبه اچريها
اچرتشن واچراتشن .. واچرتشن واچرتشن
هيك خطوه خطوه خطوه .. هيك خطوه خطوه خطوه
ليله عم بيستناها .. مثل عوايده وياها
يلقى يا ابو عشر زامسات .. فى ايديهن عشر طينچات
كان بده يفتح تمه .. جته رصاصه بعين امه
يا بيبى (١) ..

(١) شهو زاد : ص ١٢٨ .

كما يوضح تزايد عدد الرتب ، وقد كانت الرتب قبل الحرب العالمية الأولى تركية فلما كانت سنة ١٩١٥ تغير نظام الرتب فاخترت منها الأسماء التركية^(١) . مثال ذلك مير ميدان وتعنى أمير الأمراء^(٢) . وسنجد دار حامل اللواء^(٣) ، وباش سنجد دار رئيس حامل اللواء وخاتون تعنى امرأة أو سيدة^(٤) ، وأوغلى أى حفيد (ابن الابن) ، وباش أغا رئيس .

ويدبر الجنود الأتراك المؤامرة لقتل زعبله ، المصرى ، كما كان زعبله ، يكره التركى ويعمل على طرده من بلده وتخليص الجيش المصرى منه لجهلة بأساليب الحرب ولخطرسه ولظلمه للمصرى .

٢ - معالجة قضايا عصره ،

ومن أهمها الاحتلال الانجليزى لمصر وثورة سعد زغلول ومقاومة المصريين للانجليز ، والاشادة بالوطن ودفع المصرى إلى القتال والكفاح من أجل وطنه .

أبدع بيرم التونسى الأغانى التى تتفق مع هذه الفترة من تاريخ مصر ، فكتب أغنية للحث على القتال:

(١) انظر عبد العظيم محمد رمضان: صراع الطبقات، ص ٨٢.

(٢) نفسه ، ص ٨٣.

(٣) محمد على الانسى: قاموس اللغة العثمانية (الدرارى اللامعات فى منتخبات اللغات) ، ص ٣٠٠.

(٤) نفسه ، ص ٢٣٢.

الجميع : اليوم يومك يا جنود . . ماتجطيش للروح ثمن

يوم المدافع والبرود . . مالكيش غيره فى الزمن

هيا اظهري عزم الاسود . . فى وجه اعداء الوطن

عارعلى الجندى الجمود . . إلا إنا لقه الكفن (١).

ويقول الجميع فى نهاية المشهد الثانى مشيراً إلى سعد زغلول:

البورى بيندهـالك . . اسمع منه صوت

بيقولك قوت أهـلك . . واستهتر بالموت

احيينا سعدا وامتنا شهدا (٢).

وينادى ، زعبله ، باستخدام الحيل فى الحرب إذ دبر خطة عسكرية يهزم بها

اعداءه دون دماء أو موت :

زعبله : أول ماروحنا بالعسكر من هنا . . واخذين معانا أكلنا ويمبنا

علشان أرضيكى وأرضى ربنا . . ساعة عساكرهم ماشافوا وشنا

لقينا سنجقهم جـرى . . كمل بقى ياعسكـرى

العسكرى : اتفرکشوا زى الغنـم . . اللى انهزم واللى انقطـم

واللى وقف زى الصنـم . . واللى أكلها ضرب بالصـرم

باينهم عسكر عدم

(١) شهوزاد ، ص ٢.

(٢) نفسه ، ص ١٧.

زعبلة : أول ما شفت المسألة .. مارضيتش اضرب قنبله

تروح خساره فى الخلا .. علشان عساكر بالبالا

لهم دقون مدادله .. وچاكيتات مهلهاله

قلت ياواد العمل .. ولايسعفش إلا الحيل

اطبخ لهم نسخه صطل .. جينا الطاطوره والعسل

وخليناهم فى الحلال .. وحطيناه الشىء على الجبل

نطوا علينا بالعجل .. واللحس واللهمط اشتغل (١).

ويبدأ الصراع بن حب زعبلة ويقائه بجوار محبوبته وبين أهله وانضمامه للجيش وفراق المحبوبة ، فينضم إلى الجيش قائلاً:

زعبله : أنا اتمنى الساعه دى .. القى نفسى فى بلادى

هى أولى بجهادى .. من محياك الجميل

أنا إن سالت دموعى .. والأهيت نار ضلوعى

كل ده أطلب رجوعى .. تانى للبر الأصيل

طول مانهر النيل بيجرى .. أنا لا انزل عمـرى

وان حكمتى اى مصرى .. احكمى على المستحيل (٢).

(١) شهورزاد ، ص ٨٢ ، ٨٣ .

(٢) نفسه ، ص ١٨٩ .

٢ - إضافة الأغاني لتقديم الأميرة الخاتون شهوزاد وللتعريف بزعبلة ولتصوير
مشاهد الحب بين زعبلة وحورية،

يقدم الجميع التحية لشهوزاد :

الجميع : تحيى الأميره شهوزاد .. ذات العقاف والأبهر
اللى بقت كل البلاد .. من فوق لتحت تحبها

يا بختها

الخاتون : احب اشوقكم على القلعه .. واقفين ثابتين
وفى الميدان زى الولعه .. رايعين جايعين
واللى اشوف قوة سيفه .. لازم ارقيه على كيفه (١).

ويعرفنا زعبله ، بنفسه قائلا:

انا المصرى كريم العنصرين .. بنيت المجد بين الأهرمين
وجدودى انشأوا العلم العجيب .. ومجرى النيل فى الوادى الخصيب
لهم فى الدنيا آلاف السنين .. ويفنى الكون وهما موجودين
واقول لك على اللى خلانى .. افوت أهلى وأوطانى
حبيب أوهبت له روحى .. لغيره لا أمل ثانى (٢).

(١) شهوزاد ، ص ٢١.

(٢) نفسه ، ص ٢٣.

أما مشهد الحب بين زعبله وحريره :

زعبله : يا حياة الروح .. هل حالك حالى

تذكرين الوصل .. فى تلك الليالى

هل يزور الطيف .. ميدان القتال

أم يحول العمر .. من دون الوصال

فى رضا الاوطان .. أنا لا ابالى

إنما الاقـدام .. من شأن الرجال

حريره : سر وعد بالنصر .. من مولى الموالى

يا حبيبى سار .. فى نيل المعالى

الجميع : هيا بنا هيا بنا .. نشرب ونرقص كلنا

ونضحكوا ونلعبوا .. ونقوم نودع بعضنا

زعبله : احنا الشباب من طبعنا .. نفدى الوطن بروحنا (١).

(١) شهوزاد ، ص ٢٠٢.

الأوبرا

أولاً : الأوبرا التاريخية : كليوباترا ومارك انطون .

يعرف د مجدى وهبة الأوبرا ، المسرحية الغنائية Opera : ، هى الشعر المسرحى الذى ينظم بقصد أدائه غناء مصحوباً بالموسيقى الآلية من غير أن يتخلله أى حوار غير ملحن ، وقد تسبقها موسيقى يؤديها الأوركسترا دون المغنيين ، والأوبرا من أصل ايطالى ، وأغلب مصطلحاتها إلى الآن ايطالية ، (١) .

مصر الكاتبان : سليم نخله ويونس القاضى ، هذه الأوبرا عن الكاتب الفرنسى جول ماسنيه ، ولحنها الشيخ سيد درويش ومحمد عبد الوهاب (٢) .

كليوباترا عند الغرب وفى المسرح الغربى :

اهتم كتاب الغرب بكليوباترا ، فأول من كتب عنها هو الشاعر اللاتينى هوراس الذى عاش بين عامى ٦٥ ، ٦٨ قبل الميلاد .. وقد عبر هوراس عن ارتياحه لهزيمة : كليوباترا ، وهذا يظهر إلى أى مدى كانت روماقلة من مصر وملكتها ، وقد استيقظ الاهتمام بملكة مصر مرة أخرى فى عصر النهضة واستمر إلى عصرنا هذا ، فألف عنها خمس عشرة مسرحية فرنسية ومالا يقل عن ست مسرحيات انجليزية واربع ايطالية وقد قيل ان شخصية كليوباترا أصبحت عالمية فى الأدب بعد أن تناولها شكسبير (٣) .

(١) مجدى وهبة ، كامل المهندس : نفسه ، ص ٤٠ .

(٢) انظر الفصل الأول من هذه الدراسة ، ص

(٣) انظر محمد حسن عبد الله ، كليوباترا فى الادب والتاريخ ، المكتبة الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ، ص ٧ .

تأثر كتاب الغرب مثل شكسبير وبرتاردشو بما سرده المؤرخ بلوتارخوس الذى اهتم بجانب من حياتها وأخذوا يرددون مارواه عنها وصوروها كما صورها هو كأنها ملكة فائنة سخرت جسدها فى تحقيق مآربها. كما أنكر برنارد شو أنها أوتيت قسطاً عالياً من التعليم وصورها مجرد امرأة لعوب بينما يذكر التاريخ أنها تعلمت الكثير من اللغات الأجنبية بالإضافة إلى اللغة المصرية واللهجة المقدونية واللغة اليونانية كانت تعرف لغة الاثيوبيين والعرب والتروجلايدين فضلاً عن لغات شعوب آسيا الغربية بما فى ذلك السريانية والآرامية (١).

أما عن تصويرها فى صورة امرأة لعوب فهو رأى يبتعد عن الحقيقة ، ويؤكد التاريخ أنها اتسمت بالشجاعة والبسالة فى ميادين السياسة والاقتصاد واستطاعت بدهائها وحسن تدبيرها أن تعيد إلى مصر أمبرطورية عظيمة اشتملت على كل ماكان لأسرة البطالمة من قبل من أملاك ، مضافاً إليها بعض أجزاء من املاك الدولة الرومانية (٢). فكليوباترا فى التاريخ هى ابنة بطليموس الثانى عشر توفى أبوها بعد أن أوصى أن تتولى هى وأخيها الملك، ونشب الخلاف بينها وبين أخيها الذى أعلن عليها الحرب وتكتل العالم الغربى بجانبه باعتباره الذى يريد الانتقام من تلك الملكة الشرقية، وتصادف مقابلتها بيوليوس قيصر (٣) الذى عمل على إصلاح البين بينهما وبين أخيها بتزويجهما (أى تزويج الأخ من اخته) (٤) وتخلصت كليوباترا من أخيها وعملت على

(١) انظر زكى على: كليوباترا ، سيرتها وحكم التاريخ عليها، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، ص ١١:٢.

(٢) انظر نفسه ، ص ٦٩.

(٣) انظر : السيد اسماعيل نصار: عظماء الفراعنة ، المكتبة المحمدية بالمنصورة ١٩٢٣ ، ص ٧٨، ٧٧.

(٤) حاول حكام البطالمة أن يتخذوا بعض مظاهر فراعنة مصر حفاظاً على سلطاتهم وتفوقهم مثل الزواج بالأخوات والاحتفاظ باسماء الآلهة كما أعلنوا انحدارهم من الآلهة وبالرغم من محاولاتهم هذه إلا أنهم ظلوا فى حدود أصولهم لم يندمجوا مع الوطنيين ولم يتحدثوا لغتهم ولم يجعلوهم يشاركونهم فى الحكم ولم يحملوا اسماء مصرية ، فكليوباترا اسم مقتونى معناه فخر الوطن.

انظر محمد حسن عبد الله ، نفسه، ص ١٩، وانتظرد. الهام محمد على ذهنى قراءة فى كتاب الرحالة الفرنسيين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥، ص ٧٤: ٨٤.

قتل أختها ولقبت نفسها بملكة مصر. وتزوجت من يوليوس قيصر أعظم الرومان معاً وفر
لبلاذها الحماية والامان والطمانينة وانجبت منه طفلاً اسماه السكندريون قيصر
أو قيصر الصغير Caesarion وتم اغتياله في مارس ٤٤ ق.م .

أما الشق الأخير من حياة كليوباترا ، فيرتبط ارتباطاً وثيقاً بحياة بطل روماني
آخر هو ماركوس انطونيوس ولطول مدته والطابع الدرامي الرومانسي في أحداثه
قد طغى على سابقة وحظى بنصيب أكبر من الدراسة والتفصيل واهتم به الأدباء
وكتاب المسرح.

نقل الكاتب الفرنسي الحادثة التاريخية عن بلوتارخوس وهي التي توضح
دعوة انطونيوس لها للمثول بين يديه ليحاكمها في تهمة تقديمها المساعدة
للمؤتمرين على حياة قيصر وقتلهم له وعدم تقديمها المساعدة للذين اقتصروا من هؤلاء
القتلة مع أنها تدين له بملكها على مصر، فأرسلت كليوباترا له الهدايا وذهبت إليه
في منظر رائع وفي قمة الحسن والجمال ، ونجحت في إثارة إعجابه بها، فبدلاً من
أن يدعوها للمثول بين يديه اضطر أن يرسل إليها لتناول طعام العشاء معه في
القصر حيث اللهو والغناء والخمر والجواري.

ويظن بعض المؤرخين أن انطونيوس عفا عنها انتظاراً لمساعدتها التي منته بها
في حربه المستقبلية مع الفرس ولكن المؤرخ « أبيان » اتفق مع جميع المؤرخين في أنه
أعجب بذكائها الفذ وجمالها الفتان ولكن لم تطل زيارة كليوباتره لمدينة طرطوس أكثر
من أسابيع وعادت إلى الإسكندرية بعد أن حصلت على وعد منه بأن يلحقها إلى
الإسكندرية ، وذهب إليها وقضى معها الشتاء، وعندما علم بهجوم الفرس على للرومان
في غيابه سافر إلى « صور » بطريق البحر قاصداً إنقاذ المدينة وتخليصها

من يد الفرس ولما وجد أن كل سوريا قد سقطت في يد العدو تركها وذهب إلى إيطاليا وعلم بسقوط مدينة بيروسييا وهو في ميناء بحرية بآسيا الصغرى ثم اتفق على الصلح مع أوكتافىوس وتقسيم العالم الرومانى الجديد بينهما وتزوج من أخته أكتافيا ثم اتجه نظره إلى إخضاع الفرس وطردهم من البلاد التى استولوا عليها فى الشام وآسيا الصغرى وكان لابد أن يسترد محبة الرومان بكسب انتصارات باهرة ، وكانت المصاعب المالية سبباً فى عودته إلى كليوباترا وتحالفه معها بعد أن هجرها أكثر من ثلاث سنوات مع زوجته الرومانية الأخرى وتم الإتفاق بينهما على أن تساعد فى مشروعه العظيم وهو حملته الفارسية فى مقابل أن يوهبها بلاداً وتعهدت فى مقابل هذه البلاد أن تضع تحت تصرفه كل ثروة بلادها.

وبناء على ذلك أقطعها الأقاليم الغنية وحقل البلسم حول اليرموك وفينقيا وكويلى وسوريا أو سوريا الخالية المعروفة بسهل البقاع فى فلسطين وقبرص وجزءاً من سيسليشيا أو قيليقية مما أدى إلى غضب الرومان وردت لمصر املاكها وبعد هزيمة معركة اكتيوم على جانب بحر اليونان ذهبت إلى بلادها ونشرت خبر الانتصار بدلا من الهزيمة واذاعت خبر انتحارها واختبأت فى قبرها حتى تنجو من انتقام أوكتافىوس، فانتحر انطونيوس عندما علم بموتها، وعندما حاصرها أوكتافىوس وغدر بها انتحرت بعد انتحار انطونيوس بمدة طويلة كما يؤكد المؤرخون^(١).

سمات التمصير :

١ - اختيار مسرحية تحمل اسم ملكة مصر: اختار سليم نخله ويونس القاضى هذه الأوبرا لتمصيرها، فهى مستمدة من تاريخ مصر، فالشخصية الرئيسية فيها ملكة مصر

(١) انظر زكى على: نفسه ، ص ١٦، ١٨ وانظر اسماعيل نصار ، ص ٨٦.

وهي تدور حول قصة حب كليوباترا وانطونيوس وهو موضوع يتناسب مع الأوبرا ومع ميل الجمهور إلى مشاهدة أوبرا الحب الرومانسي، ولكن يعيب أحد النقاد محرم كمال على التزام المصريين بالنص الفرنسي في تصوير كليوباترا امرأة عاهر وتصوير انطون مستسلماً لملاذاته مضحياً ببلاده من أجل أهوائه وحبه، يقول :

« حسن جداً أن يدور موضوع أوبرا من الأوبرات حول الحب، فذلك موضوع جميل طالما اتخذ كتاب المسرح وواضعوا الأوبرات مداراً لقصصهم .

أيها السادة ألا يجب أن يكون ذلك الحب الشريف الطاهر الذي يسمو بالنفوس.. فالزمن الذي كان يعتبر فيه المسرح مفسدة للأخلاق قد انتهى .. هي عاهر بكل مافي الكلمة من معاني .. أمامارك انطوان فيجب أن يعتبر نذلاً ورقياً ومستهتراً، فذلك الذي تسمح له نفسيته بأن يستسلم لملاذاته ليلاً نهاراً ويخرج إلى الطرقات نشوان سكران يمازح العامة ويتبادل معهم النكات وذلك الذي يلطخ يديه بدماء الأبرياء رغبة في إرضاء امرأة عاهر قد باعت حبها لغيره من قبله . أيها الكتاب ابحثوا لكم عن موضوع آخر، (١).

٢ - إبداع الأغاني الوطنية :

عندما تسافر كليوباترا لانطوان تقول مرده اسم مصر:

تركت مصريلادي .. ونيلها الجميل

تركت مصر وقلبي .. يترك مصر عليل

تركت أهلي ووطني .. وليس هذا قليل

انطونيوهاك فؤادي .. انه نعم الدليل (٢).

(١) محرم كمال: كليوباترا أو مارك انطوان على مسرح برنيانيا، الحسان ، السبت ١٢ فبراير ١٩٢٧، عدد ٧٢، ص ٢٢، ٢٣.

(٢) سليم نخلة ويونس القاضي : كليوباترا ومارك انطوان، المسرح، الاثنين ١٤ فبراير ١٩٢٧، ص ٢٥.

وتقول في أغنية الختام :

أموت وقلبي جريح .. أموت ونفسي تتوح

وأبعث تحت الضريح .. سلامي وحبى الطريق

لشعبي وتاجي وعرشي الجليل (١).

كما يردد انطون اسم مصر معلناً انتماءه إليها :

انطونيو : اسكتي .. لا تزيدى شقوتي .. سأنسى مجدي .. سأترك وطني ..

سكون مصر بلادي ..

انت ياروما أغرى لى

ان فى مصر بديلاً

انت يامصر اقبليني

فى ثرى الحب تزيلا

ياجنودى ودعوتى

واصبروا صبرا جميلا (٢).

كما يقول : ان مجدى لم يعد فى روما

لكن مصر اليوم لى نعم الوطن (٣).

(١) سليم نخله ويونس القاضى : كليوباترا ومارك انطون ، المسرح ، الاثنين ١٤ فبراير ، ١٩٢٧ ، ص ٢١ .

(٢) نفسه ، الاثنين مارس ١٩٢٧ ، ص ٢٦ .

(٣) نفسه ، فى ٢١ فبراير ١٩٢٧ ، ص ٢٥ .

٢ - الالتزام بمعظم مشاهد المسرحية الفرنسية وأحداثها :

التزم الكاتبان المصريان بمعظم الأحداث الفرنسية من حذف مشهد مغادرة انطونيو لمصر إلى روما عندما علم بخبر هزيمته حيث تزوج أوكتافيا أخت أوكتافوس ثم عاد إلى كليوباترا، فالفصل الأول يدور حول استقباله لكليوباترا وحبها لها أما الثاني فيوضح غضب روما منه وإعلان الحرب عليه كما حذف تدبير كليوباترا لانتحار انطونيو حتى تنال رضا أوكتافوس إذ أذاعت خبر انتحارها لينتحر انطوان حزناً عليها ويموت بين يديها، كما التزم الممصران بإظهار كليوباترا في صورة المرأة العاهر، إذ يقبلها انطوان ويعانقها على مرأى من الجوقة، وعندما تنظر إلى انطوان أو انطونيو يصف الكاتب نظراتها بأنها نظرات إغواء، وعندما اتتهامس مع انطونيو فهي ساحرة قاهرة بجمالها الفتان ، وعندما تسترخي فهي تسترخي بين ذراعي انطون (١).

كان ينبغي ألا يلتزم الكاتبان بهذه الصورة لملكة مصر ، ويحولانها إلى ملكة وطنية شريفة وخاصة وأنهما مصرا هذه الاوبرا في ١٩٢٧ ، أى فيما بين الحربين حيث نمو الشعور بالمصرية وقد التزم الممصران بالمسرحية الفرنسية في مشهد استقبال كليوباترا حيث الجوارى يحيطن بها يرتدين أفخر الثياب وينشدن الأغاني ويعزفن أجمل الألحان، وقد نقلها الكاتب الفرنسي چول ماسنيه من بلوتارخوس .

ويعيب أحد النقاد إتباع سليم نخله للكاتب الفرنسي في عدم الالتزام بتسلسل الأحداث ، فعندما يعجب انطوان بكليوباترا أوبيهره جمالها يأتي رسول من مجلس الشيوخ يستدعيه إلى روما ليواجه التهمة التي اتهمه بها وهي خضوعه الكامل لكليوباترا وإهماله شئون بلاده ويقول الناقد :

(١) انظر كليوباترا ومارك انطون، المسرح الاثني ١٤ فبراير ١٩٢٧، ص ٢٥.

« الأمر مدهش !!! متى وصل خبر خضوع انطوان لكليوباترا إلى مجلس الشيوخ في روما ولم يمض على ذلك غير بضع ساعات، ومتى استطاع هذا أن يرسل رسوله من روما بحيث يصل في هذا الوقت وهذا الموقف (١) ».

٢ - إضافة توصل اوكتافيا زوجها انطوان إليه لكي يعود إلى بلده وإليها :

اوكتافيا : (ملتفتة إلى انطونيوس) تركت روما وأوكتافوس في إثري أت

انطونيوس (حانقاً) لأي شيء تركت روما وأي أمر هنا ...

اوكتافيا : ابتغى الصلح .

انطونيوس : (خائر القوى) : الصلح .. الصلح .. وا شقوتي ..

هنا تتدخل الحديقة كليوباترا مهددة له :

كليوباترا (متقدمة نحوه غاضبة) جاوبها واسمعي جوابك .. تكلم .. تكلم ..
انني أصغى إليك .

انطونيوس : ان مجدى لم يعد في روما

لكن مصر اليوم لى نعم الوطن (٢) .

● ثانياً، أوبرا أمينوسا :

مصر توفيق الحكيم مسرحية ، كارموزين ، لألفريد دي موسيه تحت عنوان «
أمينوسا » .

(١) بدون توقيع : كليوباترا ومارك انطوان على مسرح برنتانيا، الحسان، السبت ١٩ فبراير ١٩٢٧، العدد ٧٣، ص ٢ .

(٢) سليم نخلة ويونس القاضى : كليوباترا ومارك انطوان، المسرح، ٢١ فبراير ١٩٢٧، ص ٢٥ .

اتجهت أوروبا في القرن الثامن عشر إلى الرومانسية وتأثر الحكيم كمعظم كتاب عصره مثل طه حسين بهذا الاتجاه ، كما اتجه الكتاب فيما بين الحربين إلى الرومانسية .. ، فقد كان الواقع القاسى الذى وجد العالم العربى نفسه فيه منذ الحملة الفرنسية وماتبعه فى نهاية القرن الماضى وبدايات هذا القرن من تطورات حضارية نشأت عن صدمة التأثير الغربى باعثة للحيرة الشديدة التى استولت على أفئدة بعض المثقفين .. وقد نتج عن استيقاظ المشاعر القومية ونمو الاحاسيس الوطنية وكان لابد لهذه المشاعر وتلك الاحاسيس من أن تصطدم بالاحتلال .. وقد ترتب على ذلك كله أن تنازعت الطبيعة العربية رغبتين ، رغبة الاتصال بالحضارة الغربية والإقبال عليها ورغبة البحث عن الذات وبعث روح التحرر.

وكان من الطبيعى تحت وطأة هاتين الرغبتين أن تستتب المشاعر الأولى للرومانسية الحاملة التى زاد نموها منذ الهزيمة العرابية بوجه خاص إذ امتزجت الرومانسية بالوطنية ، (١).

تصور أمينوسا قصة حب امثيوسا لآمون اله الشمس حباً رومانسيا الذى يتضح أنه حوريس وقد تخفى فى شخصية فرعون لمرض فرعون وعدم استطاعته حضور يوم عيد المهرجان وتزوجه ، أما فى المسرحية الفرنسية تحب كارموزين الملك ببيير حباً لا أمل فيه فهو متزوج من ، ليزه ، ويزوجها الملك من شاب من النبلاء .

التزم توفيق الحكيم برومانسية مسرحية موسيه بعد تحويلها إلى الإطار الفرعونى كما سنرى وتغيير بعض التفاصيل (٢) وقد اختار أن يكتبها شعراً لملائمة الشعر للرومانسية . جعل الحكيم أحداثها تدور فى إطار فرعونى بينما تدور كارموزين فى إطار تاريخى إذ

(١) د. مصطفى عبد الغنى: نفسه ، ص ٢٧.

(٢) انظر Melle sazdel Ahmed yassine: op.cit,p.

يهتم الحكيم دائماً بمصر الفرعونية دون الاهتمام بمصر العربية، أو بالاتجاه العربى ، لم يجاوز وجه الحكيم أبداً موقف المعارضة للقومية العربية ، إذ رفض الحكيم الاتجاه القومى العربى وعلى أحسن الفروض التآرجح دائماً بين المرحلتين مرحلة المعارضة ومرحلة التردد بين الروح المصرية القديمة والروح العربية، فإن هذا التردد يبدو ظاهراً فأول اوبرا كتبها هى اوبرا فرعونية ^(١) ثم كتب عودة الروح حيث أبدع شخصية محسن الذى ينتمى إلى أرض مصر وتاريخها . كما استخدم كلمة الشرق على أنها سمة المنطقة العربية وقد قصد بها فى «عصفور من الشرق» المعنى الحضارى ولم يرد المعنى السياسى، فمحسن فيها ينتمى إلى الشرق العربى بلغته العربية الواحدة وعقائده السماوية الأصلية ^(٢) .

تدور أحداث امينوسا فى بيت الطبيب رع حور حيث يتوسطه تمثال للمعبود آمون بينما تدور المسرحية الفرنسية فى منزل برنار، وتبدأ المسرحية المصرية بالأدعية وتقديم القرابين والدعاء إلى اوزوريس لإشفاء أمينوسا من مرضها متأثراً بطقوس مسرحية عيد آلام اوزوريس فى المعبد احتفالاً بموت الإله اوزوريس وماذاقه من عذاب ومثلما تبدأ طقوس مسرحية آلام اوزوريس بالصلاة المألوفة التى تحمل الدعاء إلى اوزوريس كى يمد الميت بالغذاء ^(٣) ، يقدم «رعحور» والد امينوسا فى المسرحية المصرية القرابين لآمون لكى يشفى ابنته ويلعب الكورس دوراً مهماً فى تقديم الشخصيات وتطوير الحدث كما فى المسرحية الفرعونية :

الجميع : (كورس من الخارج)

-
- (١) يقصد أمينوسا .
(٢) انظر مصطفى عبد الغنى : الاتجاه القومى فى الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٢٥١، ٢٦٠ .
(٣) انظر ايتين دوريتون : المسرح المصرى القديم ، ترجمة وتقديم د. ثروت عكاشة ، مراجعة د. عبد المنعم أبو بكر ، ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص ٤ .

يا آله العرش يارب الآتـام

يا آمون ارحم لنا هذا الجمال

جد لنا بالغفو عن ذات الكمال

اشف امينوسا قالداء عضال

حدى العذارى (من الخارج)

أبرها مــــن كل داء

إنها شمس بهيــــة

إنها فخر النســــاء

زهرة النيل النديــــة^(١).

ويدعو الأب الاله ، رع ، لكى يشفى ابنته وينقذها من المرض وتشاركه الأم وتؤكد
الأم أنها لن تشفى إلا بإعادة المحبوب إليها.

- تغيير الأسماء من فرنسية إلى فرعونية : مصر توفيق الحكيم الأسماء
فدكارموزين، أصبحت أمينوسا ، ويير أرجون فرغون مصر، ويرنار والد كارموزين
هو الطبيب رع حور والد أمينوسا والمحامي بيرللو أصبح القائد حوريس، ومينو شيو أو
مينوكيو شاعر الملك هو منحتر شاعر فرعون.

جعل الحكيم المحب حوريس جندياً مقاتلاً لكى يتغنى باسم مصر ويحث الشعب
المصرى على القتال والاستقلال:

صوت (كورس من الخارج):

(١) توفيق الحكيم: أمينوسا، مخطوطة فى مركز المسرح ، بدون تاريخ، ص ١.

يَا آله الشمس يارمز الحية

انت يا آتون سر الانتصار

وها النيل وسدنا بالفخار

كورس (بحزن) :

في ميادين القتال

سلوة القلب ب الكليم

وعزاء لقواد

ذاق انواع الهموم

صوت (كورس من الخارج)

أحم يا آمون عرشاً

هو ركن للبلاد

واحفظ ابن الشمس ذخيراً

للمعالي والرشاد (١).

وهو في الفرنسية المحامي بيرللو. صديق طفولة كارموزين، كما أبدع الأغاني
للتعريف بالشخصيات أو للتعقيب على الأحداث ، أو لوصف الربيع :

ويقوم شاعر الملك بدور الراوى والتعقيب على الأحداث في المسرحية

المصرية:

(١) أمينوسا ، ص ١٢ .

منحتور : هذا الطبيب له ابتـهـ

هيفاء كالغصن الرطيب

تدعى أمينوسا وقد

هامت بحبك الغريب

فرعون : فى يوم عيد المهرجان

منحتور : نعم وتناسـت عهد الذى

مضى يطلب المجد منذ زمان

فرعون : ومن هـو ذلك

منحتور : هو قائد الملك الجليل

وحصنه العالى المقام

حوريس خضع له

ولسيفه كل الأنـام^(١).

إضافة اغنية الربيع : يتغنى الجوقة بوصف الربيع مثلما تغنى الفرعوني

واحتفل بعيدة : أغنية الربيع

بدر الأنـس لاح

وصفا الزمان

والبلبل صاح

فى غصن البان

والهناء اشرفت

شموسه الزاهره

والريبع اينعث

زهـوره الناضره.

(١) أمينوسا، ص ١٧.

(٢) نفسه، ص ١٩.

حذف المقتبسان المصريان بعض الشخصيات وبعض المشاهد :، فالحذف والتركيز يلائم أكثر شكل الأوبرا الذي اختاره لمسرحيتهما فحذف شخصية سير فيسباسيانو ثقيل الظل الذي حاولت السيدة « باك، أم كارمورين تزويجها له كما حذف شخصية الملكة « كورنستانس، زوجة الملك بيير و La Reine constance وشخصية ضابط القصر ميشيل، كما حذف بعض المشاهد الرومانسية مثل اعتراف كارموزين بحبها للملك وعلاقة كارموزين ببييرللو صديق طفولتها علاقة مملوءة وغنية بالذكريات ومشاهد الحب ولذلك كان زواجه منها في النهاية منطقياً ومقنعاً فهي تهدده بالانتحار اذا سافر للحرب وهجرها^(١)،، إذ عندما يأس بييرللو من حبة نوى السفر للقتال والإنضمام إلى الجيش وهو محامى لا يعرف شيئاً عن اساليب القتال، ويطلب من الملك السماح له بالإنضمام إلى الجيش:

بييرللو : أريد مكاناً في جيشك

الملك : هذا طلب يخص الضباط فلماذا تطلبه منى؟

بيوللو : لأنك قادر على تحقيقه

الملك : لكنك ترتدى ثوب الحماماه

بييرللو : درست لكى أكون محامياً لكننى اليوم أريد أن أكون ضابطاً، فأنا من صقلية.

الملك : رجل القانون يساعد بلده أكثر من حامل السيف، تكلم بصراحة هل أنت حزين على عشيقه ماتت أم على لعبة خسرت فيها^(٢).

(١) فؤاد دواره : نفسه ، ص ٩٠.

وانظر : Alfred de Musset: Comedies et proverbes (carmosine) Paris, Ernest Flammarion editkon. 26 Rue Racine, 1977,p. 277:355.

(2) Ibid: p. 302 .

ولكن هل يمكننا أن نقول أن حوريس ابن أوزيريس الذى جاء من الحرب التى دامت سبع سنوات ليعيد الحياة إلى محبوبته أمينوسا التى أوشكت على الموت وأصابها المرض وكان دواؤها عودة المحبوب هو نفسه حوريس الذى جاء ليعيد الحياة إلى الأرض بعد موت فهورمز لإعادة الحياة على نحو مانجد فيما بعد فى بعض أعماله الأدبية اللاحقة.

أغلب الظن أنه اختار هذا الاطار الفرعونى بل شخصيات مثل حوريس وفرعون وأوزيريس مستمداً إياهم من اسطورة ايزيس وأوزيريس الفرعونية لكى يرمز بحوريس إلى عودة الحياة وبذلك تعد هذه المسرحية إرهاباً للرمزية إذ تقول أمينوسا :

أمينوسا (بدهشة) حوريس — حوريس

أنت حبيبى وفرحتك

حوريس أنت الذى أهواه

حوريس روحى دون سواه

لم أحنك إذن مطلقاً فى الحياة^(١).

وبعد فقد أستطاع الكتاب المسرحيون نقل المسرحيات الفرنسية إلى البيئة المصرية سواء أكانت كوميدية أو غنائية واشتركوا فى مظاهر التمسير وهى تغيير أسماء الشخصيات من فرنسية إلى مصرية وتغيير الأماكن الفرنسية وتمصير عناوين المسرحيات وإبداع شخصيات من البيئة الشعبية والمتوسطة وشخصيات أجنبية تعيش فى مصر والاعتماد على الحلم والمصادفة فى الانتقال الشعبى كما استمدوا السخرية من الممثل التراجيديدى والميلودرامى من إحدى نمر الفصل المضحك فى التراث الشعبى وتمصير صورة المرأة والرجل والجدل بينهما وحذف المشاهد التى لا تتفق مع البيئة والعادات المصرية كما تأثروا فى الحوار بمؤثرات شعبية

(١) أمينوسا ، ص ٢٥.

ثبت المصادر والمراجع

المصادر العربية المخطوطة :

- ١ - الحكيم (حسين توفيق) : آمنيوسا ، مخطوطة في مركز المسرح ، بدون تاريخ .
- ٢ - خيرى (بديع) و الريحانى (نجيب) : الشايب لما يدلع ، مخطوط في مركز المسرح ، ١٩٣٤ .
- ٣ - خيرى (بديع) و الريحانى (نجيب) : لو كنت حليوه ، مخطوطة في مركز المسرح ١٩٣٨ .
- ٤ - خيرى (بديع) و الريحانى (نجيب) : الدلوعة ، مخطوطة في مركز المسرح ١٩٣٩ .
- ٥ - خيرى (بديع) و الريحانى (نجيب) : حكم قراقوش ، مخطوطة في مركز المسرح ١٩٣٥ .
- ٦ - عبد القدوس (محمد) المدينة المسحورة ، مخطوط في مركز المسرح ، بدون تاريخ .
- ٧ - علام (عباس) : سهام ، مخطوطة في مركز المسرح ، بدون تاريخ .
- ٨ - عيد (عزيز) : شهوزاد ، أغاني بيرم التونسي ، مخطوطة ١٩٢١
- ٩ - نخلة (سليم) والقاضى (يونس) : كليوباترا ومارك انطون ، منشورة في مجلة المسرح الاعداد ١٤ فبراير ١٩٢٧ ، ٢١ فبراير ١٩٢٧ ، ٧ مارس ١٩٢٧ .

مصادر عربية مطبوعة :

- ١٠ - تيمور (محمد) : عبد الستار أفندى ، مؤلفات محمد تيمور ، ج ٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ .

١١- تيمور (محمد) : عبد الستار أفندي ، تقدم سمير عوض، دار ألف، ١٩٩١ .

١٢- الحكيم (توفيق) : أوبريت على بابا، تحقيق وتقديم فؤاد دواره، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ .

١٣- بديع خيرى ونجيب الريحانى : الجنيه المصري، دراسة سمير عوض، المركز القومى للمسرح والموسيقى ١٩٩٢ .

مصادر أجنبية :

14 - Feydeau (Georges): occupe - toi d'Amélie, Librairie Générale, Francais 1995.

15 - Feydeau (Georges): Le Dindon (Feydeau theatre, texte établi Par Henry Gidel , preface de Bernard Murat, Omnibus, Janvier 1994.

16 - Feydeau (Georges): la dame de chez Maxim, (Actualité théâtral, Mensuel 1 er/ 15 Juin 1994.

17 - Gavault (Paul): La petite chocolatiere, L' illustration théâtrale (Journal d'actualites dramatiques 13 Novembre 1909.

18 - Letraz (Jean de) : Bichon (comedie en trois acts) librairie théâtrale 3 rue de Marivaux, paris, Jenveer 1991.

19 - M (M Robort de Flers et G A de Caillavet : Miquette et sa mère (comedie en trois acts)L' Illustration theatrale, 13 rue Saint Georg-es, Patis, Decembre 1906.

20 - Musset (Alfred de): comedies et proverbes (carmosine) Paris, Ernest Flammarion, edition, 26 rue Racine 1977.

مصادر أجنبية مترجمة :

٢١- ايكار (چان) : الأب ليونار ، ترجمة سيد قدرى ، مخطوطة فى مركز المسرح ، بدون تاريخ .

٢٢- بانويل (مارسيل) : طوباز ، تقديم وترجمة محمود زمزم ، مراجعة د. على درويش ، من المسرح العالمى (١٨٣) ، الكويت ١٩٨٤ .

٢٣- ماكرثى (چون) : لو كنت ملكاً أو التاج ، ترجمة ابراهيم رمزى ، مخطوطة فى مركز المسرح بدون تاريخ .

المراجع العربية :

٢٤- ابراهيم (منير محمد) : من رواد المسرح المصرى ، المكتبة الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ .

٢٥- أبو سيف (د. ليلى) : نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر ، دار المعارف فى ١٩٧٢ .

٢٦- أحمد (د. فائق مصطفى) : أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى فى مصر ، دار الرشيد للنشر ، العراق ، ١٩٨٠ .

٢٧- ادريس (محمد السعيد) : حزب الوفد والطبقة العاملة المصرية (١٩٢٤-١٩٥٢) دار الثقافة الجديدة ، ط١ ، ١٩٨٩ .

٢٨- ألف ليلة وليلة : حكاية معروف الاسكافى ، كتبه حسن جوهر ومحمد أحمد براتق وأمين أحد العطار ، دار المعارف بمصر .

٢٩- جلال (محمد عثمان) : المسرح العربى (دراسات ونصوص) ، اختيار وتقديم د. محمد يوسف نجم ، دار الثقافة بيروت ١٩٦٥ .

٣٠- دواره (فؤاد) مسرح توفيق الحكيم والمسرحيات المجهولة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ .

٣١ - ذهني (إلهام محمد علي) : مصر في كتابات الرحالة الفرنسيين في القرن التاسع عشر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ . .

٣٢- الراعي (د. علي) : مسرح الدم والدموع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ .

٣٣- الراعي (د. علي) فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني ، دار الهلال ١٩٧١ .

٣٤- راغب (نبيل) : محمد تيمور (رائداً للتحديث الأدبي) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ .

٣٥- رمضان (د. عبد العظيم محمد) : صراع الطبقات في مصر (١٨٣٧-١٩٥٠) المؤسسة المصرية لدراسات والنشر ١٩٧٨ .

٣٦- الزركلي (خير الدين) قاموس تراجم الإعلام ، دار العلم ، بيروت ، ط ١ ، نوفمبر ١٩١٩ .

٣٧- زكي (عبد الرحمن) : التاريخ الحربي لعصر محمد علي الكبير، دار المعارف بمصر ١٩٥٠ .

٣٨- سعيد (د. نفوسة زكريا) : تاريخ الدعوة إلى العامية وأثارها في مصر، دار المعارف، ج ١ ، ١٩٦٤ .

٣٩ ضيف (د / شوقي) : في الشعر والفكاهة في مصر ، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٩

٤٠- عانوس (د. نجوى) : مسرح إبراهيم رمزي ، رسالة دكتوراة مخطوطة في كلية الآداب- قسم اللغة العربية ، جامعة الإسكندرية ١٩٨٦ .

- ٤١- عانوس (د. نجوى): المسرح الضاحك (مسرح أمين صدقى)، دار الهلال، أكتوبر ١٩٨٩.
- ٤٢- عانوس (د. نجوى): شخصية العمدة فى المسرح المصرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.
- ٤٣- عبد الغنى (د. مصطفى): شهر زاد فى الفكر العربى الحديث، دار الشروق، ط ١، ١٩٨٥.
- ٤٤- عبد الغنى (د. مصطفى): الاتجاه القومى فى الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.
- ٤٥- عبد الله (محمد حسن): كليوباترا فى الأدب والتاريخ، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١.
- ٤٦- عطوه (فوزى): أحمد رامى الإنسان والشاعر الغنائى، دار الفكر اللبنانى، ط ١، ١٩٨٧.
- ٤٧- على (زكى): كليوباترا سيرتها وحكم التاريخ عليها، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر.
- ٤٨- على (احمد يوسف): فنان الشعب محمود بيرم التونسي، دار نهضة مصر، ج ١، ١٩٦١.
- ٤٩- العنتيل (فوزى): عالم الحكاية الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة (٣٦) مارس ١٩٩٩.
- ٥٠- عوض (سمير) مسرحية طوباز بين مارسيل بانيول والريحانى، ندوة الريحاني ٢٢-٢٤ يناير ٢٠٠٠، المجلس الأعلى للثقافة.
- ٥١- عوض (سمير) ونخبة من أساتذة اللغة الانجليزية وآدابها: قاموس المسرح، تحرير

واشراف د. فاطمة موسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مجلد ٤ ، ١٩٨١ .

٥٢- عوض (رمسيس): اتجاهات سياسية في المسرح قبل ثورة ١٩١٩ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ .

٥٣- القلماوى (د. سهير) : ألف ليلة وليلة ، دار المعارف ١٩٥٩ .

٥٤- كامل (صلاح الدين) عباس علام الكاتب المسرحى ، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر.

٥٥- مارون النقاش: المسرح العربى (دراسات ونصوص) اختيار وتقديم د. محمد يوسف نجم، بيروت ١٩٦١ .

٥٦- مكين (محمد أحمد): أحكام الوصايا والأوقاف فى الفقه الإسلامى ، دار النهضة المصرية ١٩٩٨ .

٥٧- المنفلوطى (مصطفى لطفى): مؤلفات مصطفى لطفى المنفلوطى الكاملة، دار الجيل، ١٩٧٣ .

٥٨- نجم (محمد يوسف) : المسرحية فى الأدب العربى الحديث، دار بيروت ١٩٥٦ .

٥٩- نصار- السيد اسماعيل) : عظماء القراءة، المكتبة الحميدية بالمنصور ١٩٢٣ .

٦٠- وهبه (د. مجدى): ، المهندس (كامل): معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، ١٩٧٩ .

المراجع الأجنبية:

61- Abul Naga (El Said Atia): les sources francaises du theatre Egyptien (1870-1939) societe nationale d'edition et de diffusion Bd,

Zighoud Youcef Alger 1972.

62 - Hafez (Gala): influence de Moliere sur le theatre comique en Egypte, these de doctorat academique d'arts institut d'arts dramatiques 1985.

63- Simon (Alfred): Dictionnaire de théâtre français contemporain, librairie la Rousse 1970.

64- Yassine (Melle Sazdel Ahmed): influences étrangères dans l'œuvre de Tawfik El Hakim, these de maitrise faculte de lettres , section de language et de litterature francaises, Juin 1972.

مراجع أجنبية مترجمة

٦٥- أصلان (أوديت) : فن المسرح ، ترجمة د. سامية أسعد ، ج١ ، نشرت بالاتفاق مع مؤسسة فرانكلين للطباعة القاهرة ، نيويورك يونيه ١٩٧٠ .

٦٦- ايتين درويوتون : المسرح المصري القديم ، ترجمة وتقديم د. ثروت عكاشة ، مراجعة د. عبد المنعم أبو بكر ، ط ٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ .

الدوريات :

٦٧- أبو الحسين (د. هيام) : ألف ليلة وليلة في المسرح الفرنسي ، مجلة فصول (الأدب المقارن) ج١ ، مجلد ٣ عدد ابريل - ماير - يونيه ١٩٨٣ .

٦٨- الأحنف : في سبيل المسرح المحلي ، المسرح ، الاثنين ١٤ فبراير ١٩٢٧ .

٦٩- الأحنف : التلحين والملحنون في مصر ، المسرح ، الاثنين ١٨ يوليو ١٩٢٧ .

٧٠- الأحنف : فنيات - المسرح ، الاثنين ١٤ فبراير ١٩٢٧ .

- ٧١- إعلان : روز اليوسف ، الاثنين ٢٤ يناير ١٩٣٨ .
- ٧٢- إعلان عن افتتاح الدلوعة ، روز اليوسف ، الاثنين ١٦ أكتوبر ١٩٣٨ .
- ٧٣- إعلان : الأهرام ، العدد ٢٤٦٧ ، ١٣ مارس ١٨٨٦ .
- ٧٤- إيزيس : ياسمينه على مسرح الريحاني ، الصباح ١٩/١١/١٩٣٨ .
- ٧٥- اليوسف (روز) : الكتاب المسرحيون اللذين فازوا بجوائز الرواية التمثيلية، روز اليوسف، العدد ٢٣ ، الاربعاء ابريل ١٩٢٩ .
- ٧٦- اليوسف (روز) : المؤلفون المسرحيون وكيف يكتبون رواياتهم ، روز اليوسف، الثلاثاء ٢٤ ابريل ١٩٢٨ .
- ٧٧- اليوسف (روز) : معروف الاسكافي ، المؤلفون المسرحيون وكيف يكتبون رواياتهم، روز اليوسف، الثلاثاء اول مايو ١٩٢٧ .
- ٧٨- اليوسف (روز) : المؤلفون المسرحيون وكيف يكتبون رواياتهم، روز اليوسف، الثلاثاء ٢٤ ابريل ١٩٢٨ .
- ٧٩- بدون توقيع: طيف الشباب ، الصباح ، ١/٤/١٩٣٨ .
- ٨٠- بدون توقيع: على بابا على مسرح حديقة الأزيكية، روز اليوسف، الاربعاء ، ١٧ نوفمبر ١٩٢٦ .
- ٨١- بدون توقيع : حسين توفيق الحكيم، مجلة المسرح، الاثنين ١٨ يوليو ١٩٢٧ .
- ٨٢- بدون توقيع: رواية على بابا على مسرح الأزيكية ، كوكب الشرق الثلاثاء، ٩ نوفمبر ١٩٢٦ .
- ٨٣- بدون توقيع : شهوزاد على مسرح الأزيكية، روز اليوسف، الخميس يناير ١٩٢٧ .

- ٨٤- بدون توقيع، شهر زاد، العروسة، ٥ يناير ١٩٢٧ .
- ٨٥- بدون توقيع: كليوباترا أو مؤلفوا الموسم المقبل ، المسرح ، الاثنين ١٨ يوليو ١٩٢٧ ..
- ٨٦- بدون توقيع: كليوباترا ومارك انطون، المسرح ، الاثنين ٧ فبراير ١٩٢٧ .
- ٨٧- بدون توقيع : روز اليوسف، الخميس ٦ أكتوبر ١٩٢٧ .
- ٨٨- بدون توقيع : حول كليوباترا أولا وأخيراً ، المسرح الاثنين ١٦ مايو ١٩٢٧ .
- ٨٩- بدون توقيع : الكتاب المسرحيون الذين فازوا بجوائز الرواية التمثيلية، روز اليوسف، السنة الأولى، العدد ٢٣ الاربعاء ٧ أبريل ١٩٢٦ .
- ٩٠- بدون توقيع: الجنيه المصري على مسرح الكورسال، المصور، ٢٥ ديسمبر ١٩٣١ .
- ٩١- بدون توقيع: بين نارين (أخبار المسارح والملاحى)، روز اليوسف ، الاثنين ١٩ نوفمبر ١٩٣٤ .
- ٩٢- بدون توقيع : فرقة الاستاذ نجيب الريحاني فى حضرة الملك، الصباح ١٩٣٨/٤/١ .
- ٩٣- بدون توقيع: روز اليوسف ، المجلة ٩ مايو ١٩٤١ .
- ٩٤- البشير : أسباب ونتائج فى التمثيل ، البشير، ١٩ يونيو ١٩٢١ .
- ٩٥- البشير : محاربة التمثيل الخليع، البشير ٨ أغسطس ١٩٢١ .
- ٩٦- حلمى (عبد المجيد): المسرح المحلى، المسرح، الاثنين ١٣ ديسمبر ١٩٢٦
- ٩٧- حمادة (د. إبراهيم): البداية الغنائية فى المسرح المصرى، مجلة المسرح، العدد (٧٤) نوفمبر وديسمبر ١٩٧٠ .

- ٩٨- حماده (محمد على) : كوكب الشرق ، مساء الخميس ، ٢ شعبان ١٣٥٣ هـ ، ٢٩ نوفمبر ١٩٣٤ م .
- ٩٩- خيرى (بديع) : ألف صنف ، ٢٧ يوليو ١٩٢٦ .
- ١٠٠- خيرى (بديع) حسن ومرقص وكوهين على مسرح أمريكا ، الكواكب ، ١٩٦١/٧/١١ .
- ١٠١- سيف (محمود صادق) : رأى فى الأستاذ الريحانى وروايته الجديدة الدلوعة ، الصباح ١٩٣٩/٤/٢١ .
- ١٠٢- (شكرى) محمد : تقرير حقيقة ، كوكب الشرق ، ١٩٢٥/١/٢٨ .
- ١٠٣- ع . : الأستاذ نجيب الريحانى يقدم الدلوعة على مسرح ريتس ، الصباح ١٩٣٩/٤/٢١ .
- ١٠٤- عانوس (د.نجوى) : مسرح محمد تيمور ، مجلة المسرح العدد ٤٨ ، نوفمبر ١٩٩٢ .
- ١٠٥- عبد الشافى : الأستاذ نجيب الريحانى مع فرقته يقدم لوكنت حليوه ، الصباح ١٩٣٨/١/٢١ .
- ١٠٦- عبد القادر (خليل) : التمثيل بالإسكندرية (رواية عبد الستار أفندى) ، ١٠٠٠ صنف ، ١٩٢٦/٣/١٨ .
- ١٠٧- عيس (أمين على) : المسرح المحلى ، المسرح ، الاثنين ٣ يناير ١٩٢٧ .
- ١٠٨- القاضى (يونس) : كيف ظهرت كليوباترا ؟ ، المسرح ، الاثنين ٢١ فبراير ١٩٢٧ .

١٠٩- كمال (محرم): كليوباترا ومارك انطون على مسرح برنتانيا، الحسان، السبت ١٢ فبراير ١٩٢٧.

١١٠- فوتيل (كليمان): الاكسبريس ٥ الجمعة العدد ٢٣، السنة ١٩، ٢٨ يوليو ١٩٢١.

١١١- م.ع.د.: بيومي أفندي، الصباح، ١٩٢٣/٢/٢٤.

١١٢- موسيقى: الغناء المسرحي، الأوبرا في مصر، المسرح، ٢٢ أغسطس ١٩٢٧.

١١٣- نصر (عبد الرحمن) فرقة مصر تسافر إلى باريس، روز اليوسف، الخميس ٢٣ ديسمبر ١٩٢٧.

١١٤- نصر (عبد الرحمن) عود إلى الفرق الأجنبية، روز اليوسف، الخميس ٨ ديسمبر ١٩٢٧ (العدد ١٠٩).

١١٥- وهبي (يوسف): النقد في مصر (الرواية المصرية وكيف حوريت) الصباح، ١٩٢٨/٤/١٥.

البيان	رقما الصفحة
المقدمة	أ - و
تمهيد :	
(أسباب التمصير عن الفرنسية بصفة خاصة وأثر الثقافة الفرنسية في نهضة مصر الفكرية - التعريف بمصطلح الترجمة والتعريب والتمصير في أثناء هذه الفترة - أسباب انتشار التمصير وبدايته في مسرح محمد عثمان جلال ثم في مسرح عزيز عيد وبيرم التونسي ومحمد تيمور وعباس علام ومحمد عبد القدوس وتوفيق الحكيم وإبراهيم رمزي وسليم نخله ويونس القاسي وبديع خيرى ونجيب الريحاني وأمين صدقي) .	٢٠ - ١
الفصل الأول: عرض تاريخي للمسرحيات المصرية :	
(ظروف تمصير هذه المسرحيات الفنية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية - التعريف بالمسرحيات الفرنسية الممصر عنها)	٥٥ - ٢١
الفصل الثاني: ظواهر التمصير في مسرح ما بين الحربين :	
(الظواهر المشتركة في تمصير الكوميديا - الظواهر المشتركة في تمصير أوبريت شهو زاد والمدينة المسحورة أو معروف الاسكافي وعلى بابا والأربعين حرامى - مظاهر تمصير أوبرا كليوباترا ومارك أنطون التاريخية ومسرحية أمينوسا)	١٦٤ - ٥٦
ثبت المصادر والمراجع	١٧٦ - ١٧٦



شركة مطابع الطويجي

٢٠ ش الجامع الإسماعيلي - ت : ٧١١٣٦٤

محمول : ٠١٠/١١١٨٨٨١ - ٠١٧/٢١١٧٢-٦

د. نجوى عانوس

التصوير فى المسرح المصرى



196

6